

BABILONIA Y EL TEATRO DE LA MÁQUINA PARÁSITA

***Trabajo presentado por
Manuel Bernardo Rojas López,***

***Doctorado en Problemas del Pensar Filosófico
Universidad Autónoma de Madrid***

***Tutor
Doctor Gabriel Aranzueque Sauquillo***

2009

*A todas las sonrisas, las miradas y a todo lo que ocultas, porque te
hacen una ciudad misteriosa y una secreta mujer.*

ÍNDICE

Presentación	i
Las ciudades fantasma o la lengua desecada	vii
I	ix
II	xxiii
III	xxxv
IV	xlvi
V	liv
Primera parte: Babilonia, la actriz; del escenario al proscenio	i
I. La ciudad en escena o el proscenio de la historia	3
II. La ciudad teatral en el anhelo del buen liberal Domingo Faustino S	17
III. El centro de todas las miradas	26
IV. La nueva utopía de fronteras abiertas o la víscera del nuevo organismo	56
V. El preclaro parásito en las leyes del mercado	68
<i>Excursus: El sueño progresista del decadente</i>	96
Segunda parte: De los cuerpos mezclados y las palabras confusas	103
I. De la lucha de los espacios	105
II. Carrasquilla y la ciudad teatro	111
III. El regreso trágico del dandi	125
<i>Excursus: Las ciudades sin tiempo</i>	144
IV. Hacia una máquina sin control	157
V. De la Ciudad letrada a las ciudades marcadas	187
<i>Excursus: Las anómalas palabras del esquizotranseúnte</i>	206
De cavernas artificiosas y madrigueras de neón - In-conclusión	216
Bibliografía	245

Presentación

Este trabajo busca pensar la forma en que, desde distintos discursos se ha hablado de la ciudad latinoamericana; más aún, busca las metáforas que sustentan dichos discursos. En este orden de ideas, se hace necesaria una primera constatación: no se puede hablar de la ciudad latinoamericana al margen del pensamiento occidental. En distintas ocasiones se han buscado singularidades que a guisa de rasgos identitarios, apunten a algo esencial o al menos propio, distinto y único de nuestras urbes. Sin duda, negar las particularidades sería una ligereza, pero ello no implica en sí mismo, la existencia de rasgos esenciales o sustantivos de las mismas; la singularidad, lo distinto que en ellas se ha producido, no es tanto porque una característica primigenia las habite cuanto por los avatares históricos que no se pueden sustraer a la inserción –y en el caso concreto de América, de norte a sur-, a la creación de un espacio en virtud de unas relaciones políticas, económicas y sociales.

A modo de ejemplo, y quizás más que ello, de elemento probatorio, si la lectura que de Vitruvio se hizo en el Renacimiento es clave para entender los intentos de construcción de los espacios urbanos durante el largo periodo colonial de América Latina (y ello lo ampliaremos en la sección introductoria), ello señala que hay una serie de poderes que acompañados de una visión del mundo, y amparados en intereses políticos, sociales y económicos, desbrozaron el camino de la ciudad latinoamericana; en este caso, el poder luso y el hispano, determinaron la forma del asentamiento, el privilegio de la construcción ortogonal y sobre todo, se ampararon en una visión que se ajustaba a la habitual consideración de lo urbano como esfera. La metáfora esférica, que quizás en otras partes de Europa ya tocaba a su fin (sobre todo, cuando el mecanicismo se volvió metáfora más habitual en el siglo XVII y cuando la infinitud del universo se puso de presente), se perpetuó durante buena parte del periodo colonial (hasta el siglo XVIII) en América Latina pero no bajo la forma de un atraso intelectual, sino por el afán de construir una utopía: un mundo nuevo implicaba la posibilidad de realizar lo que hasta entonces, no había sido posible. No es fortuito que Vasco de Quiroga, como obispo en México, hubiese tenido a Tomás Moro y su *Utopía* como referente para construir el

Hospital-Pueblo de Santa Fe (actualmente Santafé de Laguna) y para la organización de su diócesis en Pátzacuaro; allí, bien podríamos decirlo, convencido de las bondades de una vida en común, de una preeminencia de la vida virtuosa, de la austeridad y de distribuir equitativamente las labores, la idea de un orden social nuevo era el eco de los planteamientos no sólo del autor inglés, sino de la particular lectura que de Platón se hizo en la Europa renacentista. Digámoslo así, detrás de estos proyectos utópicos, latían las esferas celestes del *Timeo* y el ordenamiento social y político de *República* y *Las Leyes*.¹

¹ “Acorde con el anhelo renacentista de un mundo puro, la cultura española tradicionalista logra enlazarse a la influencia humanista, con el prospecto de las nuevas tierras descubiertas, bajo una tendencia naturalista como depuradora, que al ser inoperante en la Europa de esos años, invita a su implantación en la humanidad nueva. Los simpatizantes españoles de La Utopía de Tomás Moro siguen con extraordinaria acogida la orientación humanista de la misma, siendo la figura de Vasco de Quiroga, en su carácter de magistrado, la forma como se puede ajustar la vida de los pueblos descubiertos al esquema utópico reinterpretado por el oidor.

El ideal de Quiroga se planteaba en general, como la fundación de poblados agrícolas, sujetos a ordenanzas y convivencia con frailes que hicieran hábito de virtud. Basado en la semejanza del indígena con los apóstoles, en la humildad y simplicidad con que se mostraban, deseaba implantar una forma parecida a la primitiva iglesia cristiana, dejando constancia de esto en sus primeras cartas enviadas a España en 1531. Años después, describe en su "Información en Derecho" de 1535, diversos temas en los que trata de la guerra, la esclavitud, rescates, poblaciones y costumbres como encargo de la corona española a la Segunda Audiencia de México, siendo aquí donde se identifica por segunda vez su adhesión al ideal de Tomás Moro, en el anhelo de un mundo sencillo y perfecto donde la Utopía serviría de método, infundiendo a este magno proyecto una elevadísima moral humanista.” (Gómez Escoto, Daniel, *La utopía de Vasco de Quiroga*, en: <http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/utopia1.html>) Ver también el trabajo de Silvio Zavala, *La utopía de Tomás Moro en la Nueva España*, publicado en 1937 y que se ha convertido en un verdadero clásico de la historiografía latinoamericana. En este texto, Zavala señala entre otras cosas: “Los estudios de Quiroga en España, antes de partir para las Indias, fueron primordialmente de naturaleza jurídica; actuó en la Audiencia de Valladolid. Sus obras y cartas revelan la erudición frecuente en los letrados de la época. Cuando se trasladó a Nueva España no postergó los libros: en su testamento, otorgado en el año de 1565, lega al Colegio de San Nicolás de Michoacán 626 volúmenes. En la citada información de 1535 abundan citas de derecho, teología y obras de cultura tradicional. Mas los fuentes que, según confesión repetida de Quiroga, influyeron decisivamente en sus proyectos fueron las *Saturnales* de Luciano y *La Utopía* de Moro. Aquellas le proporcionan la imagen de la edad dorada con la cual compara insistentemente la vida de los indios; en *La Utopía* halla el modelo para organizar las comunidades de acuerdo con la inocencia que descubre en los aborígenes.

La idea, expresada en *La República* de Platón, de que es causa de las ciudades la impotencia del hombre aislado para atender las necesidades de la vida, la recibe a través de San Cirilo. Por la diferente naturaleza de indios y europeos, aquellos sencillos e ingenuos, estos maliciosos y víctimas de la ambición, afirma la imposibilidad de darles iguales leyes; cree que convienen a los indios reglas simples, adaptables a su condición sencilla. La pasión humanista le enseña que los valores occidentales son manifestaciones decadentes de la edad de hierro, lejana de la dorada; la acción civilizadora española no debe por esto reducirse a transmitirlos; procurara elevar la vida india a metas de virtud y humanidad superiores a las europeas. Quiroga persigue tenazmente el ideal de una sociedad mejor que las existentes. Así, cuando lee *La Utopía* juzga que la providencia le depara la solución y que las leyes ideadas por Moro son las más adecuadas para los pueblos del Nuevo Mundo; no se limita a concederles un valor de resignada idealidad, sino que intenta vigorosamente aplicarlas.” (Zavala, Silvio, 1937, en: <http://www.colegionacional.org.mx/SACSCMS/XStatic/colegionacional/template/pdf/1949/07%20-%20HISTORIA-%20La%20Utopia%20de%20Tomas%20Moro%20en%20la%20Nueva%20Espana%20por%20SILVIO%20ZAVALA.pdf>)

En este sentido, América Latina, sus urbes en particular, pretenden ser la concreción de los sueños europeos; discursos al respecto –desde lo normativo, pasando por el discurso religioso e incluso el literario– dan cuenta de la persistencia de ese ideal que, tal como señala Foucault, se funda en la analogía del arriba con el abajo, del macrocosmos con el microcosmos, de lo divino con lo humano, de lo que desde antiguo –en particular por la vía aristotélica– se llamaba lo lunar y lo sublunar. Discursos que muestran por tanto, no la instauración de un rasgo original, sino la trama de un juego de poderes que no abren campo a las identidades, sino a procesos de identificación: procesos de toma y deja, de préstamo y abandono, de adaptación e hibridación, de mixtura en últimas, que señalan la labilidad de las formas de vida urbana. Identificaciones y no identidades que alientan la posibilidad de mirar la variación y sobre las cuales, en concreto, encontramos el juego metafórico que se funda en esa tupida red de relaciones que se apuntalan tanto en otras formas de decir como en la dimensión socio-técnica, tal como arriba señalábamos.

Ahora bien, no se busca en este trabajo hacer un recorrido por la metaforología urbana desde el periodo colonial hasta nuestros días, y menos aún, otear la totalidad de la región; América Latina no es una unidad –lo cual podría ser un falaz punto de partida–, aunque sus poblaciones tengan algunos rasgos comunes o similares, y por tanto, no buscamos abarcarla en una labor ingente que puede ser problemática, si bien esta forma de trabajo ha tenido sus réditos en libros clásicos sobre el tema de la ciudad latinoamericana como los del argentino José Luís Romero (*Latinoamérica, las ciudades y las ideas*) y el uruguayo nacionalizado colombiano, Ángel Rama (*La ciudad letrada*). En vez, lo que buscamos es singularizar algunos discursos, en distintos momentos de la historia del continente (a partir del siglo XIX), privilegiando los que son más cercanos al autor de este trabajo –los de autores colombianos–, sin que ello sea óbice para mirar los de escritores tan connotados como Domingo Faustino Sarmiento, Roberto Arlt y el mismo Ángel Rama. No nos interesan pues, las generalizaciones, sino la forma en que opera lo metafórico en diversos discursos, sin importar si el mismo es prescriptivo, argumentativo o literario; partimos de una noción de discurso que considera que el mismo es una conjunción de tensiones, que dice y oculta al mismo tiempo, que permite

ciertas cosas y otras se las prohíbe. Un discurso, sin que ello implique una arqueología, es a la manera foucaultiana un producto de una sociedad; por tanto, “supongo que en toda sociedad la producción del discurso está a la vez controlada, seleccionada y redistribuida por cierto número de procedimientos que tienen por función conjurar sus poderes y peligros, dominar el acontecimiento aleatorio y esquivar su pesada y temible materialidad.” (Foucault, 1970, p.14) Un discurso, del tipo que sea, viene alentado por una voluntad de verdad, por un afán de establecer controles y a la vez, es controlado; un discurso está inserto en una trama de juegos de poder que prescriben las formas de su uso, de su verdad y de su vigencia. En este sentido, cuando hablamos de las metáforas de los discursos de las ciudades latinoamericanas, queremos ver ese juego de poderes, privilegiando ese elemento despreciado por la Modernidad, del cual sin embargo, no ha podido prescindir: la metáfora. Ella, lo reiteramos, apunta a unos espacios reticulares – por ejemplo, y volviendo al caso ya considerado, a todos los discursos (de cualquier tipo) que se valen de la metáfora esférica-, pero también a condiciones sociales y técnicas (entendiendo por técnica las formas de producir no sólo en el orden material, sino también en lo político, lo corporal y obvio, lo discursivo mismo). Buscar las metáforas que sustentan un discurso, es ubicar el mismo en un universo particular (que se podría llamar universo discursivo) que responde a intereses de época, de saber y de intencionalidad (política, económica, moral o de cualquier tipo); un universo que no se puede circunscribir a la red que establece con otros discursos del subcontinente, sino con los que se producen en Occidente en general. Por eso, un autor como el argentino Domingo Faustino Sarmiento nos sirve –en la primera parte de este trabajo- para hablar de Rousseau y su visión teatral del mundo, pero también nos permite entender que como político del siglo XIX, el escritor argentino tiene afinidades con Hegel e incluso con Marx, así éstos no hubiesen sabido nada de aquél, ni el primero nada de los segundos. A la sazón, lo que interesa es la forma en que la Modernidad, en particular en su despliegue decimonónico, no es para el caso latinoamericano la instauración de la singularidad, sino la continuidad de un diálogo que había comenzado siglos atrás.

En este orden de ideas, es como se entiende la división de este trabajo en una sección introductoria y dos partes argumentativas. La Introducción (*Las ciudades fantasma o la lengua desecada –a modo de introducción-*), quiere plantear desde dónde y por qué

hablamos de metaforología; queremos ubicarnos en la tradición que desde el siglo XIX reivindicó las potencias de lo simbólico, y sobre todo en el quiebre que introduce Nietzsche en su texto pionero de 1873 (*Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*) en donde la explicación metafórica pre-anuncia lo que luego será su trabajo genealógico. La primera parte, propiamente argumentativa, llamada *Babilonia, la actriz; del escenario al prosenio, de la actuación a la infección*, busca mostrar la importancia de la metáfora teatral en autores como Domingo Faustino Sarmiento y el colombiano Miguel Samper; metáfora que vincula al primero con Rousseau y también con Hegel (como señalábamos arriba), y al segundo que le permite utilizar la metáfora orgánica como subsidiaria de la teatral, vinculándose así, con una cierta comprensión del discurso médico-biológico de la época, pero también con la tradición que desde antiguo hablaba del ‘parasitismo’ como un rasgo moral negativo tanto de individuos como de colectividades. Al final de esta sección, se hace un excursus que muestra a un autor maldito para sus coterráneos e innovador en lo literario para los latinoamericanos, que a través de una novela hace una paradójica apología desencantada de la Modernidad; de este modo *De Sobremesa* del colombiano José Asunción Silva es el abrebocas de la segunda parte del trabajo.

Ésta entre tanto, llamada *De los cuerpos mezclados y las palabras confusas* se ocupa de los discursos del siglo XX. Los escritores colombianos Tomás Carrasquilla y Clímaco Soto Borda mostrarán que la adecuación del escenario urbano, tal como lo soñaron en el siglo XIX, no apuesta por una utopía sino por una estrategia propia de la modernidad: la de la falsificación de todas las formas sociales y vitales; la teatralización es el fracaso utópico y no su realización. Roberto Arlt, mientras tanto, nos permitirá ver cómo la metáfora teatral es sustituida por otra, la máquina industrial; metáfora que obedece al crecimiento de las urbes latinoamericanas que durante el siglo XX, vivieron una verdadera explosión demográfica, y que implicaba la comprensión de lo urbano como máquina que idealmente debería funcionar sin alteraciones, pero que en la obra de Arlt muestra que no fue así. Finalmente, se hará una discusión sobre la obra de Ángel Rama, *La ciudad letrada*, mostrando sus bondades –como obra que renueva los estudios culturales en los años 1980-, pero también lo inquietante que resultan ciertas generalizaciones que se hacen en esta obra que muchos alaban pero que se sustenta en elementos y propósitos que se deben discutir. Esta sección tendrá dos excursus. El primero planteará, a partir de

Pedro Páramo del escritor Juan Rulfo y de *El inmortal* de Jorge Luís Borges, la paradoja de ciudades que aspiran a la eternidad y que solamente pueden lograrlo en la muerte. Un segundo excursus, dedicado a la novela *Opio en las nubes* del escritor bogotano Rafael Chaparro Madieto, permite, o el menos así se pretende, establecer un contrapunto a las perspectivas teóricas de Rama y sus epígonos y en vez, abre la posibilidad de pensar otras metáforas sobre la ciudad, sabiendo ya no de la luz que irradian las mismas, sino desde la penumbra en que se instalan y en donde nos ponen.



***LAS CIUDADES FANTASMAS O LA LENGUA
DESECADA
(A MODO DE INTRODUCCIÓN)***

...porque Babilonia no es otra cosa que un infinito juego de azares

Jorge Luís Borges, *La lotería en Babilonia*

*Esta ciudad en la que vivimos, que crece ante nuestros ojos, que todos los días recibe en su seno a
millares de nuevos habitantes, unos, niños de pecho, otros, campesinos desarrapados, que se
destruye, se vuelve a construir y se deteriora...*

Jorge Ibargüengoitia, *La ciudad mágica*

I.

Una historia de las *Mil noches y una noche*, llamada “La ciudad de bronce”, plantea una fábula, en donde el más amplio sentido de esta palabra, hace lugar. Por un lado, como relato maravilloso, como fabulación que linda con lo inverosímil, lo fantástico y que parece abrir las puertas de la más exacerbada imaginación; y por otro, porque es aleccionadora, porque se propone una lección final que se descubre paso a paso en distintos momentos en donde la imagen de la muerte, de lo insalvable que la misma conlleva y lo siniestro de la eternidad sin la verdadera fe, se conjugan como claves para entender la necesidad de vivir una vida de acuerdo a los preceptos de la religión. Un grupo de viajeros, según dicha fabulación, han llegado a una ciudad en donde el tiempo se ha detenido. Luego de cruzar el desierto y luego de toparse con mojones que les anuncian la relación profunda con la muerte que dicha ciudad tiene, arriban a las murallas de la misma que, al ser de bronce, prácticamente resultan infranqueables. Sólo la habilidad y la destreza de los viajeros, la astucia del emir Muza y la erudición del anciano jeque Abdossamad, les permiten entrar a la ciudad de bronce. Cuando lo hacen se encuentran con soldados que ante las saluciones respectivas no responden; y luego, entran al zoco y se dan cuenta que todos los habitantes de la ciudad están paralizados, que el tiempo se ha detenido y que “todos los compradores y vendedores, como también cuantos se hallaban en el zoco, habíanse detenido, cual puestos de común acuerdo, en la postura en que les sorprendieron”. La quietud era tal que “reinaba un silencio general al paso de los extraños hasta el punto de que en el inmenso zoco abovedado se oían resonar sus pisadas de caminantes solitarios entre la quietud de su alrededor.” (*Las mil noches...*, p. 1119)

La imagen no deja de ser siniestra. Lo es, porque contradice aquello que de algún modo define para nosotros la vivencia urbana por excelencia: el movimiento y la agitación. Vivencia que, sin importar el lugar del mundo del cual se hable, caracteriza cualquier ciudad y que revela, más allá de una consecuencia lógica de la aglomeración, la condición de una producción incesante; producción entendida en lo económico, pero también en lo cultural ante la proliferación de sentidos y la multiplicación de

alternativas vitales. Una ciudad es la agitación y esa misma agitación le resta cualquier posibilidad de definición o de acercamiento sustancial; imposible resulta la reificación de esa abigarrada construcción que llamamos la ciudad. De hecho, el relato árabe parece más la descripción de una anti-ciudad, de una no-ciudad, o por lo menos la presentación de la ciudad de la muerte, lo cual ya la contrapone a lo que las ciudades, allende el tiempo y el espacio, parecen ofrecer: vida y muerte aunadas, como parte del mismo juego de una dinámica que no cesa, de una producción incesante; si acaso la muerte apareciese como el horizonte único, estaríamos ante la presencia de la no-ciudad por excelencia: un campo inmenso, o una serie de edificios abandonados y derruidos, azotados por el viento o poblados de fantasmas como ocurre en ciertas ficciones literarias¹. Sin embargo, la imagen de la ciudad de bronce no deja de seducir como punto de partida para estas consideraciones, ya que claro resulta que la imagen que allí se esboza bien puede fungir como metáfora de la urbe, como elemento de sus poéticas, en donde frente al marasmo que las constituye, un afán de silencio parece ser el anhelo de sus habitantes. En esa imagen silente, incluso la filosofía ha tropezado, porque la ciudad de la muerte, la silenciosa por excelencia, aparece bien explicitada o bien al menos insinuada –o al menos fácil se deja colegir de ciertos discursos y de ciertas argumentaciones–; imagen de la ciudad silenciosa que se encuentra incluso en pensadores como Nietzsche, cuando señalaba, en la *Gaya Scienza* que:

Será menester comprender alguna vez, y probablemente muy pronto, qué es lo que ante todo falta a nuestra grandes ciudades: silencio y amplitud, sitios extensos para reflexionar, grandes lugares espaciosos con salones de altos techos, para el mal tiempo o el que es demasiado soleado, en donde no penetre ningún ruido de carruajes ni de pregoneros, en donde un sutil decoro vetaría incluso al sacerdote el rezo en voz alta: construcciones e instalaciones que en su conjunto expresen la distinción de la meditación y del caminar apartado. (...) Queremos traducirnos a *nosotros* en piedra y planta, queremos pasearnos por *nosotros*, cuando caminemos por esos salones y jardines. (Nietzsche, 1882-1887, & 280, p. 162)

Imagen, empero, que muy probablemente haya de remitir no al antepasado siglo XIX, sino que bien podría decirse que está implícita, tanto en las más remotas épocas como en

¹ Ver el primer excursus de la Segunda Parte de este trabajo, *Las ciudades sin tiempo*

los más recientes diseños urbanos; está en las descripciones políticas de Platón, en su afán de quietud, como lo está en el diseño del arquitecto que al hacer su maqueta pone pequeñas figuras que bien pueden ser emulación de los personajes de la ciudad de bronce: carros que no se mueven, pequeños árboles que no ondea ninguna brisa, hombres que se han quedado con el portafolio en la mano cuando iban para su trabajo o que –cuando se trata de familias disfrutando del soñado edificio- junto con su esposa han logrado detener la carrera de los niños y el perro de lanas. Ciertamente es, y ello no habría que señalarlo particularmente, que Platón no era un urbanista ni un arquitecto, y que mucho menos imaginaba una organización social y política en donde nadie se moviese, que a la sazón sería para cualquier griego una pesadilla; pero sí hay otro tipo de quietud, y es la imposibilidad del cambio social: las funciones están asignadas, cada cual ocupa su lugar –en buena parte, en virtud de sus dotes naturales- en la jerarquía social que además se corresponde con un topos, un lugar en la ciudad misma; a ello, además, se añade el hecho de que en sus versiones más radicales, el sueño platónico, al final de un camino plagado de desencantos políticos y cuando pone todo en las manos de la ley, el número de habitantes de la ciudad no debía sobrepasar los 5040. Quietud, sino radical –porque al fin de cuentas el campesino tendría que moverse para dirigir la yunta y el guerrero se movería por todas las *trittias* para defender la ciudad-, al menos sí una imposibilidad de movimiento –espiritual y social- estaba implícita en su discurso. La inmovilidad parece estar como uno de los ejes de los escritos políticos de Platón, como también lo estuvo en muchas de las utopías que retomaron el discurso platónico y que a su modo, pensaron su tiempo y sus condiciones de existencia. Ciertamente es que Platón no construyó una utopía, su relación con el tiempo se lo impedía¹, pero sí sirvió, a través de ciertas formas de leer y de comprender su texto, para que otros lo hiciesen así. La inmovilidad está implícita en Tomás Moro, en Campanella, en Bacon; la inmovilidad

¹ De hecho, en Platón encontramos una invocación a la Tradición y no a la Historia; en otras palabras, aunque los griegos tenían una conciencia histórica, lo cierto es que es que su relación con tradición era bastante fuerte y ello es notable, en la figura de Platón. Señala Lorite Mena que: “La historia es posible cuando en la sociedad existe un margen mínimo de aceptación de la alteridad, y se realiza cuando se pone a prueba la identidad en la creatividad alterante de los hechos. La historia real de una entidad colectiva rivaliza siempre con los absolutos de la conciencia. La tradición es el residuo a-documentario e interiorizado de las vivencias. Si la historia se afirma en la prueba, la tradición se ratifica en el residuo de la prueba, como el lastre vivencial que asegura la identidad frente a la aleatoriedad de la creatividad. [...] Sin oponerse cada una de estas dimensiones tiene su propia objetividad: la historia en su proyección, en el futuro [...]; la tradición en el pasado, en la afirmación de su coherencia con ella misma.” (Lorite Mena, 1985, p.8) En este sentido, Platón es ante todo, un hombre inscrito en la tradición y todos sus proyectos políticos no sólo se construyen con referencia a un modelo ideal, sino a un pasado perdido y olvidado.

parece ser el sueño de todo proyecto político, en donde la ciudad si no es el eje principal –como cuando se trata de una ciudad estado- sí tiene un papel relevante.

¿Por qué se produce esta situación? ¿Por qué la inmovilidad está como fin y a la vez como motivación de los sueños de ciudad? ¿Por qué ese ideal recorre diversos discursos, a guisa de elemento imaginario infaltable, incluso en los discursos más conceptuales? ¿Por qué pensar así las cosas cuando es obvio que contradicen aquello que efectivamente ocurre y ha ocurrido en la vida urbana? Si fuésemos a hacer un balance completo, quizás tendríamos que reconocer que la filosofía (casi toda, o al menos de cierto modo) es la que debe ser puesta en cuestión, no tanto para ser enjuiciada, cuanto para tratar de vislumbrar las razones de esta conflictiva relación ciudad-pensamiento; pero dicha labor resultaría ingente, si acaso no se decidiese por una alternativa, que bien puede ser considerada como una estrategia que desde algún lado, tome muchos de esos horizontes discursivos y permita vislumbrar de otra forma el discurso filosófico. Esa estrategia es la *metaforología* y lo que se puede vislumbrar es la forma en que la filosofía está soportada en las condiciones más terrenales y humanas; lo que permite ver es cómo detrás de todo horizonte conceptual, se esconde una metáfora, un sustrato poético, si así lo queremos denominar, e incluso que detrás subyace lo simbólico en donde las condiciones de significación comportan el equívoco y la plurivocidad de sentidos. Veamos esto con cuidado.

Cuando decimos que muchas de las formas en que se piensa la ciudad comportan un afán por la inmovilidad, muy probablemente haya que tener en cuenta las metáforas que se utilizan para hablar de la misma. En Platón es claro, que los avatares políticos de su época –la guerra continua entre Atenas y Esparta, los experimentos fallidos con Dión de Siracusa- le llevaron a pensar una organización política que se ajustara a lo ideal; sin embargo, esos ideales, a pesar del mismo Platón, no pueden ser universales ni permanecen a lo largo del tiempo, sino que se construyen al menos desde una doble perspectiva: un horizonte socio-técnico y según el orden del saber de su época. En otras palabras, el modelo platónico, con las metáforas que lo soportan –y que luego veremos- dependen del mundo griego caracterizado por una sociedad fuertemente compartimentada y diferenciada, en donde el esclavo y la mujer estaban claramente

separados del ciudadano; de hecho, era el acceso a la participación política, lo que determinaba el lugar en lo social y por ende, incluso un factor como la edad, el género y la procedencia se tenían en cuenta. Sociedad estratificada, pero con la particularidad de que había creado un gobierno democrático; gobierno democrático, empero, que difícilmente puede ser medido bajo el baremo de nuestros ideales políticos, porque a muy otra posibilidad y realidad obedece aquello que se ha denominado un tanto a la ligera, como *democracia griega*.

En efecto, si vemos el despliegue de esa democracia, encontramos en ella la forma de una organización que se subsume en el modelo despótico bajo el cual se fundó esa figura de lo estatal¹; se subsume, no tan sólo porque los ciudadanos que detentan el poder sean hombres, sino porque la democracia griega es un tránsito, un desplazamiento, de un lugar central que otrora ocupara un rey, un *basileo*, y sobre esa oquedad, o más aún, a su alrededor se funda la democracia. Sin duda, hay un cambio significativo de los gobiernos reales a los democráticos, del gobierno de uno solo a la posibilidad de la palabra de varios para tomar las decisiones. De ello, da cuenta un pensador como Heráclito, quien prefería el gobierno de uno, el más capaz, al aplanamiento por lo bajo de las múltiples voces que debían hacerse oír, para ejercer un gobierno; la democracia en los términos de este “rey melancólico”, no era más que el gobierno de una mayoría de mediocres que estaba dispuesto a sacrificar a sus hijos más capaces, con tal de no perder su ideal de isonomía, que a la sazón se traducía en una isocratía. Ahora bien, el porqué se dio esa variación, ese tránsito hacia lo democrático, es

¹ “Ciudad de Ur, punto de partida de Abraham o de la nueva alianza. El Estado no se formó progresivamente, sino que surgió ya armado, golpe maestro de una vez, *Urstatt* original, eterno modelo de lo que todo Estado quiere ser y desea. La producción llamada asiática, con el Estado que la expresa o constituye su movimiento objetivo, no es una formación distinta; es la formación de base, el horizonte de toda la historia. De todas partes nos llega de nuevo el descubrimiento de máquinas imperiales que precedieron a las formas históricas tradicionales y que se caracterizan por la propiedad del Estado, la posesión comunal enladrillada y la dependencia colectiva. Cada forma más evolucionada es como un palimpsesto: recubre una inscripción despótica, un manuscrito micénico. Bajo cada negro y cada judío, un egipcio, un micénico bajo los griegos, un etrusco bajo los romanos.” (Deleuze y Guattari, 1972, p.224) No quiere ello decir, que todas las formas de organización política de la Antigüedad fueran similares; lo que tienen en común es la hipercodificación de la vida social y política, la figura del gobernante que encarna en su cuerpo todas las formas de inscripción de lo social. Justamente, la figura del rey-filósofo en Platón es el intento por perpetuar ese “gran paranoico” que en su momento parecía disolverse en medio del intercambio de la polis; una polis que implícitamente guardaba los mecanismos de descodificación que fueron obliterados con la llegada de Alejandro Magno, primero, y posteriormente con la instauración del Imperio Romano. La democracia griega no podía dejar de tener de fondo, la figura del déspota y la hipercodificación.

algo que puede explicarse de múltiples formas, y bien podría decirse que todo ello obedece al juego de fuerzas múltiples en donde en modo alguno se puede dar relevancia a ninguna de ellas. De entrada, un desplazamiento técnico, en donde es claro que la agricultura se ve sustituida en su valoración por la fabricación artesanal; o mejor aún, porque la técnica agrícola pasa por ser *naturalizada* mientras que emerge el hacer artesanal como la encarnación del artificio por excelencia. Por eso, no es fortuito que sea el propio Platón quien ponga el hacer artesanal como uno de los motivos de su pensamiento; allí, bajo la figura de un técnico, de un demiurgo, aparece siempre un productor que se presenta en un entorno como aquel que *ve y reproduce*, que *engendra*, una obra a partir de un original, de un percibir con los ojos del alma, la idea original de la cual él puede hacer dignas copias. Figura ambigua, por tanto, porque, por un lado, el artesano es muchas veces, en el orden social griego, el esclavo, alguien que no accede a la ciudadanía, pero a la vez es quien construye la ciudad en su aspecto físico: es el que hace templos, casas, estatuas, quien erige lo habitable de la ciudad. A ello se suma, el que no es un simple contemplador, un visionario, un alguien que ve con el alma, si no también alguien tremendamente carnal, que engendra –en un vínculo particular entre cuerpo y espíritu– una obra, una serie de copias de la idea original¹. Y finalmente, el artesano es ambiguo porque está en un límite particular: a medio camino entre lo divino y el simulador por excelencia, aquel vulgar imitador que copia las copias del artesano, y que es el pintor o el poeta trágico, aquel que hace cosas de tercer orden, alejadas en

¹ Eugenio Trias, en *El artista y la ciudad*, señala que el estatuto del artesano en Platón es ambiguo, sobre todo, porque si bien en su primera etapa lo equipara con un vulgar simulador, lo cierto es que la concepción de una *poíesis* aunada al *eros*, hace del artista no sólo un imitador, sino un productor original. “Frente al supuesto teoricismo o logicismo platónico, avalado por un texto primerizo, el *Fedón*, y por la fortuna o infortunio de una metáfora, visual, se promovería aquí una exégesis que integrase el momento teórico en un acto más pleno y más fecundo, cuyo punto de apoyo vendría dado por la metáfora sexual. [...] La concepción generalizada de *Eros* propuesta por Platón permitiría extrapolar esa metáfora a todos los dominios del alma y del ser. En consecuencia, “lo sexual” aparecería como algo que con mucho, rebasa el marco estrecho del contacto carnal. [...] El objeto de *Eros*, lo que en propiedad le define es la fecundación. *Eros* es, por consiguiente, instancia fértil y productiva. En suma: Platón alcanza una concepción unitaria y sintética de *Eros* y Producción (*Eros* y *Poíesis*) que la modernidad ha quebrado.” (Trias, 1976, pp-34-36)

tercer grado de la Naturaleza.¹

Mas, a pesar de esa condición medianera e imprecisa, incómoda y necesaria, en modo alguno se le puede negar su papel en el mundo social y político de la Grecia Antigua, en particular, de la Grecia Clásica, de aquella que se identifica con Pericles y sus logros en la democracia. De hecho, el ideal es que el buen político, como el buen filósofo –y en Platón es claro que el uno y el otro se vinculan bajo la forma del gobernante-filósofo-, sean como el buen artesano: han contemplado un orden ideal, pero han vuelto a enfrentarse con aquellos simuladores (sofistas, pero también quienes disfrutaban los privilegios de la técnica imitativa en sí misma, un hombre cualquiera que no deja de solazarse de los espectáculos poéticos o que contempla con deleite las estatuas de los templos) para tratar de hacer ver lo invisible para la mayoría, para convencerlos de que lo que han visto, es lo correcto, así ellos no lo sepan. Sin embargo, en la democracia, no siempre impera el que ha logrado ver, sino el que logra convencer; el que sabe seducir con las palabras y su erotismo, y arrastrar en la corriente de sus argumentaciones a una mayoría. De ahí, que en esa equiparación del sofista, el retórico y el político con el artista imitador, sea éste el que sale perdiendo, más que aquellos que han triunfado desde el principio en el horizonte discursivo y conceptual de Platón. En efecto, si miramos el primer texto platónico, su inicio en la escritura, la *Apología de Sócrates* es el testimonio de un fracaso anunciado de antemano; no es tan sólo que toda su escritura sea como el intento de saldar una deuda con esa figura casi divina y paternal que fuera Sócrates para Platón, sino también que allí se escenifica una íntima convicción: la ciudad es impermeable, se ha endurecido a aquello que no sea la labilidad de las palabras del retórico, el político y el técnico de lo verosímil llamado sofista. Contrariedad por tanto, porque la labilidad hace que los discursos más fuertes, aquellos que se presentan como

¹ En lo que toca a Dios, ya sea porque no quiso, ya sea por alguna necesidad pendió sobre él para que no hiciera más que una única cama en la naturaleza, el caso es que hizo sólo una, la Cama que es en sí misma. (...)

¿Y en cuanto al carpintero? ¿No diremos que es un artesano de la cama? [Por cuanto contempla y reproduce el modelo divino? (...)]

¿Acaso diremos que también el pintor es artesano y productor de la cama? De ninguna manera. A mí me parece que la manera más razonable de designarlos es 'imitador' de aquello de lo cual los otros son artesanos. [Por ende llamamos] 'imitador' al autor del tercer producto contando a partir de la naturaleza. Entonces el poeta trágico [como el pintor], si es imitador, será el tercero a partir del rey y de la verdad por naturaleza, y lo mismo con todos los demás imitadores. (*República*, 597c-597e)

acabados y completos, bien pueden ser expulsados por esa flexibilidad o bien pueden ser fagocitados de una forma tal, que apenas tienen alternativa de sobresalir entre todas las voces dichas en un ambiente caracterizado por la movilidad –al menos en un cierto nivel, entre los iguales- y la transitoriedad. Así, políticos, retóricos y sofistas son invencibles, no porque sus argumentos sean irrefutables, sino porque tienen una habilidad técnica que les hace maestros de las verdades provisionales, de un intercambio de los signos que los lleva incluso al silencio como en el caso célebre de Crátilo quien no hablaba por no estar seguro de su decir, por lo equívoco de toda palabra. A pesar de la tradición que nos ha legado una imagen de farsantes de todos estos individuos –por aquello de ser más platónicos que Platón-, lo cierto es que en el universo discursivo de la obra platónica no hay propiamente un vencimiento, un triunfo total sobre el rival; de hecho, la grandeza de Platón es que supo considerar lo que sus adversarios decían, y si bien en sus primeras obras, Sócrates –como personaje conceptual¹- es quien sostiene todo el peso de las refutaciones que le ponen sus rivales, es también cierto que al final, sobre todo en diálogos como *El Sofista*, *Parménides* y *Teeteto*, pudo retomar muchos de los elementos discursivos de sus adversarios y llevarlos al plano de una dialéctica que se renovaba de este modo, para producir un pensamiento cuyo resultado era menos maniqueo y sí más dubitativo de sí mismo. *Parménides* por ejemplo, es en este sentido, un diálogo ejemplar, ya que al admitir que el *no-ser* de alguna manera *es*, pudo deslindar la imagen simple de una Unidad, redonda y autosuficiente, de una *esfairos* que excluía aquello que parecía estar contaminado con la multiplicidad del no-ser. Pensamiento complejo, dialéctica consumada, que en este periodo final de su vida, hace que sean otras voces, luego de excluir a su acompañante Sócrates de la trama discursiva de los

¹ “El personaje conceptual no es el representante del filósofo, es incluso su contrario: el filósofo no es más que el envoltorio de su personaje conceptual principal y de todos los demás, que son sus intercesores, los sujetos verdaderos de su filosofía. Los personajes conceptuales son los ‘heterónimos’ del filósofo, y el nombre del filósofo, el mero seudónimo de sus personajes. Yo ya no soy yo, sino una aptitud del pensamiento para contemplarse y desarrollarse a través de un plano que me atraviesa por varios sitios. El personaje conceptual no tiene nada que ver con una personificación abstracta, con un símbolo o una alegoría, pues vive, insiste. El filósofo es la idiosincrasia de sus personajes conceptuales. El destino del filósofo es convertirse en su o en sus personajes conceptuales, al mismo tiempo que estos personajes se convierten ellos mismos en algo distinto de lo que son históricamente, mitológicamente o corrientemente (el Sócrates de Platón, el Dioniso de Nietzsche, el Idiota de Cusa)” (Deleuze y Guattari, 1991, pp. 65-66)

diálogos, la que emerja¹; pensamiento complejo, que hará de su última obra, *Las Leyes*, un testamento en donde la figura del rey filósofo, del gobernante que ha visto, contemplado y que debería engendrar la sabiduría, sea sustituida por el predominio de la ley en sí misma, por un papel del orden normativo que es superior a la voluntad de cualquier gobernante.

Pero a pesar de esta concesión, de admitir que sus adversarios discursivos tenían una voz, y que sus argumentos podían ser usados en una producción particular, lo cierto es que unos grandes excluidos aparecen en este horizonte: el poeta trágico y aquel reproductor de tercer orden que no se pueden integrar en los sueños políticos de Platón. Si al dialectizar hasta tal punto su pensamiento, fuertemente se articulaba el carácter erótico con el productivo; si al llegar a tomar con sutileza los argumentos de sus adversarios, se facilitaba el “engendramiento” de la verdad sin que se sustrajese nada de su carnalidad, lo cierto es que una forma de producción, una *poiesis* quedaba excluida de su proyecto: las imágenes como simulacro, reproducción de tercer orden, simple imitación, no podían cumplir un papel en todo ese entramado discursivo. Es como si su carácter mismo de imagen, su pretensión de ser una realidad producida aparte de lo que se llamaba la realidad, el no poder apelar a las palabras y, sobre todo, a un orden argumentativo, implicase la exclusión de aquellos imitadores de tercer grado.

Ahora bien, quizás el apartamiento, el hacer a un lado a estas figuras, sea ese borde por donde podemos entrar a considerar el predominio de la inmovilidad en sus sueños políticos y quizás sea una de las claves para entender un juego que ha hecho el pensamiento occidental: naturalizar aquello que otrora fue un artificio, y tornar artificioso aquello que es una novedad. Proceso el primero, revestido de una bondad, de un valor cercano a la verdad, y el segundo cargado de inquietud y aún visto aprehensivamente como el terreno en donde el orden puede ser puesto en entredicho. No es por tanto fortuito que el orden discursivo esté también puesto en esa perspectiva;

¹ En este sentido, El Extranjero, de los tres diálogos aludidos, y el Anciano de Las Leyes, serían otros heterónimos, otros personajes conceptuales. El primero, al ser de Elea, alude a un punto fundante de la filosofía del ser, con la cual se muestra un vínculo pero también una distancia; el Extranjero es el perfecto contrapunto para el Eleata por excelencia que es Parménides. El Anciano de las leyes es otra vida, otro individuo, desde donde habla una experiencia que no se tiene en cuenta, una voz que quiere dar un testimonio desde el desencanto; es quizás un ideal de Platón, que él mismo nunca pudo alcanzar.

un orden discursivo que no sólo refrendaría ese estado de cosas, sino que también las produciría, un tanto a la manera de un previo al pensamiento y al mismo tiempo un terreno desde el cual se producen formas nuevas y argumentaciones distintas.

En efecto, en el ámbito mítico y religioso, es claro que el dios o los dioses son aquellos que preparan la tierra para producir, para que ella fructifique y por tanto, ese artificio que es la agricultura, queda avalado por el hacer divino¹. Empero, cuando se da el paso hacia la naturalización de esta dimensión técnica, y sobre todo como en el caso griego en donde se da un tránsito hacia la filosofía, los viejos mitos deben o bien ser reemplazados por otro orden discursivo o bien deben ser puestos en otra dimensión; por eso, los *físicos* griegos son ante todo los primeros que en su decir, naturalizan el antiguo artificio y señalan el carácter novedoso del hacer artesanal. Ello bien podría implicar una serie de características en esos discursos que, desde la perspectiva que hoy podemos asumir, señalaría por lo menos, dos consecuencias: la primera, el dar por sentado que hay una “naturaleza” (*physis*) que está desde siempre en un orden particular, allende del conocimiento humano; segundo, que esa naturaleza brinda materiales para construir el artificio que es el mundo, o la copia del mismo.

A estas dos características, bien podrían asociarse una visión totalizadora de las formas en que se ha producido el mundo, en las que se produce y se producirá; y junto a ello, un fundamento invisible, del orden del ser –porque la consideración parmenídea en realidad es una cosmología antes que una ontología–, que sirve de principio y fin, de fundamento y *telos* de ese orden mundano, cósmico y vital. Platón, para seguir con la referencia que traíamos, parece en buena medida recoger toda aquella tradición cosmológica, si bien su interés no es tanto el develar las verdades de la naturaleza, cuanto vislumbrar las condiciones éticas de todo lo existente y por ende, de todo aquello

¹ Sobre este tópico, el capítulo tercero (“La naturaleza orgánica”) de *Filosofía de la técnica de la naturaleza*, ilustra el vínculo entre los mitos cosmogónicos, y la estrategia del agricultor, separando materiales adecuados de los no adecuados o incontrolables, y creando –con el uso de un control de las aguas (así como el dios separa la tierra de las aguas)–, un mundo ordenado o *kosmos*. Ver: Duque, 1986, pp. 85 y ss.

que hagan los hombres¹. Sin embargo, más allá de este propósito, lo cierto es que un texto como el *Timeo* nos presenta un compendio de las consideraciones que sobre el cosmos y su ordenamiento se hacían y se habían hecho en el mundo griego; más allá del pitagorismo evidente, de la perspectiva de Parménides, de la consideración sobre los elementos que recuerda a los demás físicos griegos, lo cierto es que allí encontramos aspectos que son fruto de ese tránsito técnico que arriba hemos mencionado. Hay una naturalización, una consolidación de una naturaleza que se ha conformado bajo un principio inteligible, incomprensible, secreto para nosotros y que sólo algunos alcanzan a vislumbrar; por eso el demiurgo no es un productor sino un reproductor, un realizador de copias que contempla los principios rectores de ese mundo que él realiza en forma esférica. Ese demiurgo, orfebre, alfarero, tapicero, y hasta agricultor –mirado como el técnico que propicia la reproducción artificiosa de lo que antes se daba naturalmente- no es creador, es simplemente imitador obediente de un orden misterioso e inaccesible y que al vislumbrar la perfección debe tratar de copiarlo; dicha perfección (tal como lo había dicho Parménides explícitamente, pero como estaba también –bien implícito o explícito- en los demás pensadores pre-platónicos) no se manifiesta más que en la esfericidad: ideal de lo casi inmóvil, de lo que parece inmovible o al menos que brinda una mayor estabilidad al mundo, que indefectiblemente, tal como lo revela el mismo Platón –tanto en *Timeo* como en *Critias*- ha de cambiar, abriendo por ende las puertas de la inestabilidad y del retroceso, de la decadencia, de un retorno y un olvido.² La esfericidad, lo habíamos dicho en otra parte³, y lo repetimos una vez más, es la casa del ser y ello acarrea un doble juego cuyas implicaciones van a ser inmensas en el hacer y el pensar de toda la Antigüedad y de buena parte del pensamiento occidental; doble juego que muestra un doble tropismo: la esfera es una metáfora, la imagen de casa alude a otra. Una pista que se perfila entonces, porque este es un terreno en donde confluyen la perspectiva teórica –en el sentido griego de *teoría* como contemplación- y un hacer

¹ Recuérdese en el *Fedón* cuando Sócrates señala su insatisfacción frente a los libros de Anaximandro para explicar la verdad del mundo. En realidad, las explicaciones de Anaximandro son físicas, mientras que Sócrates (o Platón) buscan fundamentos éticos y ontológicos. Bien podría decirse, que la lectura ontológica de Parménides se debe a Platón y no tanto al discurso parmenídeo.

² No es fortuito la alusión a las destrucciones del mundo y del cosmos tanto en *Timeo* como en *Critias*. A ello se suma, en la consideración política, una idea similar, que con matices según la obra –y la edad del autor, o al menos el momento de su pensamiento, se ve en *República*, *Político* y *Las Leyes*.

³ Ver al respecto: Rojas López, Manuel Bernardo, 2006, p. 50 y ss.

técnico que también puede y está refrendado por discursos; confluencia que explica cómo la esfericidad será el ideal, pero también la condición de posibilidad del hacer, del desear y del proponer en el orden político de la ciudad: en su organización social, pero también en su distribución espacial.

Bien se ha señalado en el mismo Platón, el modo en que la disposición social es también una disposición espacial, en particular la manera en que en círculos concéntricos se organiza el mundo a imitación del cosmos: un centro sagrado, un lugar para la residencia de los guardianes, el lugar de los artesanos y campesinos, la división en *trittias* y la forma rotatoria en que los guardias hacen su vigilancia alrededor de la ciudad circular¹. Sin duda, el afán de inmovilidad, de una estabilidad, para evitar que la “esfera” social y política sufriera fuertes alteraciones, estaba implícito en esta perspectiva platónica, señalada de modo conspicuo en *Las Leyes*; pero es mucho más interesante encontrar siglos después, una perspectiva próxima a la platónica, en este caso en un arquitecto –tal como se entendía en la Antigüedad, es decir diseñador, constructor, cosmólogo y lo que hoy llamaríamos un ingeniero militar- del siglo I después de Cristo, que va a plantear no sólo un modelo de ciudad, sino que tendrá en todo su discurso, la referencia permanente del mundo como totalidad.

En efecto, Vitruvio en el siglo I plantea en sus diez libros de arquitectura, no sólo que el hacer del arquitecto implica un saber enciclopédico, sino que esa condición es tal, por cuanto lo que hace es expresión de una dimensión que obedece a un propósito allende la voluntad del constructor, a un ajustarse a las condiciones de la naturaleza. La planta de la ciudad, encerrada en una muralla circular –ya que si fuese cuadrada la defensa sería mucho más difícil- se construye en forma de cuadrícula, en cuyo punto central están los templos desde los cuales se crea todo el orden socio-espacial. Es cierto que la ciudad es una cuadrícula –o mejor, obedece a una disposición ortogonal-, pero no es menos cierto que el carácter circular de la muralla y la disposición desde lugares sagrados centrales

¹ No quiere ello decir que sea una imitación exacta del orden del cosmos, tal como se concebía en la Antigüedad. De hecho, desde Tales hasta Aristóteles, la tierra ocupaba un lugar central pero no era el lugar sagrado por excelencia. El Estagirita lo llamará mundo sublunar. Lo sagrado era el mundo lunar, y en particular el de las estrellas fijas. Ahora bien, lo que ocurría en la tierra debería tener una relación análoga, que no exacta, con lo que ocurría en el cosmos. Lo importante era la esfericidad que se replicaba en la circularidad de las ciudades o en las que se trataba de construir las mismas.

alrededor de los cuales crece toda la urbe, revela una continuación con la idea de esfericidad que venía del horizonte cultural griego. ¿Podría acaso pensarse que se fuerzan las cosas, al superponer la cuadrícula y la muralla, el cuadrado y el círculo? ¿Se hace tal vez, una falsa consideración si pensamos de esta forma? Es obvio, que la muralla tiene unos propósitos defensivos que la ciudad griega no tenía, que a la sazón era más abierta y con una división menos tajante entre la ciudad y el campo¹; es cierto además, que la cuadrícula es una experiencia romana, surgida de la expansión militar, que a modo de campamento ubicará un centro desde donde saldrán en disposición ortogonal las calles que ocuparán las huestes militares. No obstante, no es menos cierto, que al confrontar el ámbito discursivo, nos topamos en el horizonte platónico con una contraposición entre la ciudad y el campo, siendo éste el lugar en donde resulta imposible pensar, sostener el ejercicio dialéctico; igualmente, no es menos cierto que Vitruvio planteará a través de sus libros, elementos del saber matemático, físico y cosmológico que en el horizonte cultural e intelectual de los griegos ya se habían planteado: para hablar de los materiales empezará hablando de lo planteado por los pensadores físicos²; para hablar de la disposición de las calles ortogonales tendrá en cuenta la *dirección* de los vientos y la disposición de un lugar central de carácter

¹ “Las torres [de los muros] volarán hacia fuera de los muros, para que quando el enemigo se llegare a querer asaltarlos, pueda ser ofendida por las troneras de las torres a una y otra mano. Se ha de procurar también mucho dificultar los asaltos con lo arduo del acceso del muro, conduciéndolo por parages de precipicio, y abriendo los caminos que guían a las puertas, no directos a ellas, sino inclinados hacia la mano izquierda: pues de esta forma el lado derecho del soldado enemigo que el pavés no cubre, caerá a la parte del muro.

Las ciudades no deben ser quadradas, ni de ángulos agudos, sino a la redonda, para que el enemigo pueda ser descubierto de muchas partes. Las de ángulo extendido se defienden con dificultad, a causa de que el ángulo favorece más al sitiador que al sitiado.” (Vitruvio, p.18)

² “Primeramente Thales dixo que el agua era el primer principio de las cosas. Heráclito Efesino (a quien los Griegos por la obscuridad de sus escritos llamaron *scotinos*) dixo que el fuego. Demócrito y su sequaz Epicuro dixerón que eran los átomos, que los nuestros llaman *cuerpos indivisibles*, y algunos, *individuos*. Pero la escuela Pythagórica al agua y el fuego añadió el ayre y la tierra. Así que Demócrito, aunque en confuso, ya lo anunció; y al llamarlos *cuerpos individuos* parece fue, porque siendo partículas desunidas y de por sí, no pueden recibir daño alguno ni destrucción, ni tampoco dividirse en partes menores; sino que perpetuamente retienen consigo eterna consitencia. Parece, pues, que del concurso y conglobación de estos corpúsculos se forman y nacen todas las cosas. Siendo estas por naturaleza de infinitas especies, he juzgado conveniente declarar la variedad y diferencia de sus usos, y de que calidades sean en los edificios; para que instruidos de ellos los que quisieren edificar, no cometan error alguno, sino que puedan prevenir los materiales de buena condición para las obras.” (Íbid., p.31)

sagrado¹; los templos y edificios públicos por su parte deberían ajustarse a una composición y simetría análogas a la simetría del cuerpo humano, ya que “si la naturaleza compuso el cuerpo del hombre de manera que sus miembros tengan proporción y correspondencia con todo él, no sin causa los antiguos establecieron también en la construcción de los edificios una exacta conmesuración de cada una de sus partes con el todo” (*Íbid.*, p.59)²; y sobre todo, cualquier ciudad que se construya no debe perder de vista su relación con el orbe, con la esfera celeste, con el cosmos todo.

Cosa es de la mente divina, y causa la mayor admiración a los que consideran, el que la sombra equinoccial de un gnomón sea de una longitud en Atenas, de otra en Alejandría, de otra en Roma, diferente en Placencia y demás parages del mundo: motivo por el qual son muy diversas las descripciones de los relojes en parages diferentes; pues por la longitud de la sombra equinoccial se forman los analemas, de los quales se toma la delineación de las horas, con arreglo a la situación de los pueblos, y sombra de su gnomón. El analema es una averiguación buscada por el curso del sol, y hallada por el aumento de la sombra desde el solsticio ibernal; con la qual por razones achitectónicas, y descripción de círculos, se vino a hallar el sistema del mundo. Llamo mundo al complejo de todas las cosas naturales, y de todas las esferas celestes con sus astros.

El cielo gira perennemente al rededor de la tierra y mar sobre los extremos del exe. (*Íbid.*, pp. 214-215)

¹ “Colóquese en el centro del giro de los muros un pedestal de mármol, perfectamente anivelado a la horizontal: o bien paviméntese un lugar allí mismo, y allanese a nivel y regla, de modo que no se necesite pedestal alguno. En medio de dicho lugar fíxese un gnomon [reloj de sol] de bronce índice de la sombra, llamado *sciatheras*. Unas cinco horas antes de medio día se notará con un punto el extremo de la sombra del gnomón; y poniendo un pie del compás en el centro, y alargando el otro al punto referido, extremo de la punta del gnomón, se describirá un círculo. Obsérvese por la tarde el extremo de la sombra del gnomón, que va creciendo y quando tocara la circunferencia del círculo, haciendo igual sombra a la que hizo por la mañana, se notará con otro punto. Desde estos dos puntos se notará con el compás una decusación, y por esta y por el centro se tirará una línea hasta la parte opuesta del círculo, y se tendrán hallados el mediodía y el septentrion [Con este mecanismo se inicia la ubicación de los vientos según la conocida Rosa de los vientos]

Con esta disposición parece deberán señalarse las calles maestras y las menores, por los ángulos de la figura entre dos vientos; pues así se evitará en las calles y habitaciones el ímpetu molesto de todos ellos.” (*Íbid.*, pp. 21-22) Y más adelante dice: “Establecidas las calles mayores y menores, se sigue tratar de las áreas oportunas para el uso común de la ciudad, como son templos sagrados, foro, y demás lugares públicos. Si la ciudad fuere marítima, la área para el foro se destinará junto al puerto: pero siendo mediterránea, se establecerá en medio de la ciudad.” (*Íbid.*, p.24)

² “Tomaron así mismo de los miembros del cuerpo humano la variedad de medidas, tan necesarias en las obras, como el dedo, palmo, pie y codo, y las distribuyeron en número perfecto, que los Griegos llaman *teleion*. Hicieron los antiguos número perfecto al diez, porque diez son los dedos de las manos [...] [P]lugo a Platón llamar perfecto a este número, por componerse de unidades de cosas, que los Griegos llaman *mónades*. [...]”

Pero los Matemáticos fueron de otra opinión, y dixeron que el seis era el número perfecto, porque este se dividía en seis partes acomodadas a sus raciocinios.” (*Íbid.*, p.60)

II

Y sin embargo, bien se puede descubrir, en el plano de las diferencias, un desajuste fundamental. Platón no es más que un teórico, un hombre que piensa en términos políticos e ideales, pero difícilmente puede ajustar lo dicho al ámbito de una ciudad real, de un estado concreto; puede definir modos de operar, modos de actuar, principios que guíen dicha acción, pero no puede pensar un espacio concreto, un terreno determinado sobre el cual se podría construir esa polis ideal. Vitruvio, en vez, es un técnico, un hacedor que debe enfrentarse a situaciones concretas, a terrenos siempre distintos, a climas variables, debe incluso tratar de domeñar la curvatura de la esfera terrestre para realizar lo que sea mejor y más sano para la salud de los humanos, de los ciudadanos que deben vivir de modo acorde a esta naturaleza y a los principios políticos del Imperio. Esa diferencia es la que nos descubre el papel que el denostado técnico jugaba en la construcción de las ciudades antiguas; es como si el intento platónico pasase por el desconocimiento, o por el intento de ocultar el papel protagónico, de estos artesanos que debían valerse de todos los artificios posibles para hacer más agradable la vida de la ciudad. Vitruvio por ejemplo, no desdeña la necesidad de construir espacios adecuados, para vivir de acuerdo a un ideal; pero esos ideales en su caso, pasan por la simulación y por la comprensión de que se debe tener en cuenta la capacidad de los hombres de ser engañados para que el mundo sea más amable.

En nada debe el Arquitecto poner tanto cuidado como en que los edificios tengan en sus partes exacta conmesuración. Hallada esta congruente correspondencia, y bien examinada, toca luego a la perspicacia atender a la naturaleza del sitio, al buen uso, y a la belleza de la fábrica, y dar a todo ello, quitando o añadiendo, el modo y el tamaño más propio. [...] Un objeto mirado de cerca nos parece diverso que quando está elevado: de un modo lo vemos en ayre cerrado, y de otro en libre: en todo lo qual se requiere un gran pulso para obrar finalmente con acierto; porque la vista no siempre tiene sus efectos infalibles, antes freqüentemente nos engaña; como por exemplo en las scenas pintadas, en que vemos el relieve de las columnas, la proyectura de los mûtulos, y con verdadero bulto las estatuas, siendo en la realidad una superficie llana. (Íbid., p. 143)

Bien podría decirse, que en ese matiz, en esa condición, es donde encontramos la diferencia entre el ordenamiento político ideal y la situación concreta del constructor.

Mientras el uno piensa en el tiempo, desde él y teniendo en cuenta sus efectos¹, el arquitecto y quizás todo técnico y artesano piensa en términos espaciales. Por eso, la esfericidad, que podemos plantear como la metáfora absoluta² de la vida urbana antigua, en el uno no es reconocida como tal –en quien como Platón tiene un telos, un fin ubicado en el tiempo³–, mientras en el otro no sólo se descubre así sino que se la vive en esa condición –es el espacio, el pensar los espacios, lo que alienta ese sentido traslaticio del discurso al plano de la construcción–. Pensar desde el tiempo o desde el espacio es sin duda, marcar diferencias en cuanto a los propósitos de aquello que se piensa. Desde el tiempo, hay una vida interna, una dimensión que se sustrae –o intenta hacerlo– a las condiciones de la exterioridad; desde el espacio, el afuera es todo y la interioridad no es más que una invaginación de un efecto de superficie.

Ahora bien, sin duda podría argüirse que crear esta escisión entre una forma y otra, es generalizar en demasía estas orientaciones y que de algún modo, no se trata de hacer una opción o por lo uno o por lo otro, o por el privilegio del tiempo o por las consideraciones espaciales; de hecho, quien piensa el tiempo también debe pensar el espacio en el cual se despliega esa temporalidad, como a su vez, quien privilegia las consideraciones espaciales no puede sustraerse al tiempo. Sin embargo, la forma en que se miran las dos variables, hará que no se puedan pensar de la misma forma y que los resultados a los cuales se llega sean de distinto cariz. Cuando Platón piensa una disposición circular para la ciudad, es claro que no piensa en un lugar concreto, en ese que está sometido a las contingencias de un relieve, a las alteraciones inherentes a cualquier terreno; simplemente habla de una correspondencia entre el espacio y lo social, entre un ajuste que señalaría una proximidad cuasi perfecta entre lo ideal y lo que

¹ En el caso de Platón en un tiempo que ha de traer la condición inevitable del desastre; pero el moderno, tampoco abandonará este pensamiento desde el tiempo, simplemente que lo hará pensando en un fin ideal, realizable en la tierra, de plena realización del ideal, en donde incluso el tiempo se consumará... De la debacle a la plenitud, distancia, pero también cercanía; al final, pesadilla en el desastre o en la felicidad cumplida...

² En esto continuamos lo dicho en nuestro trabajo *Propedúetica para una metaforología urbana*. Allí hablábamos de la noción de metáfora absoluta que aparece con Hans Blumenberg. Más adelante precisaremos este asunto.

³ Sin que ello implique un fin en un tiempo lineal, como en la modernidad; lo que sí resulta claro, es que en su concepción cíclica del tiempo, la debacle final se contempla como el fin, inevitable, aunque no deseado.

en el mundo se hace. Empero, señalarlo no era tanto una obligación cuanto incluso mostrar una imposibilidad, de un sueño irrealizable, ya que lo que se exponía como ideal político era en realidad un imposible en el mundo. La tierra sometida a los avatares del tiempo, a los giros y a los cambios, incluso a los caminos extraños en donde el futuro podía estar signado por un retorno inevitable al pasado, en donde el tiempo podía empezar a retroceder, difícilmente podía ser el lugar en donde el orden ideal se podía dar de forma total. Es más, tal como lo dice en *Timeo* el equilibrio entre la Inteligencia y la Necesidad, como los principios que rigen todo lo producido por el demiurgo, es un equilibrio inestable en donde dicha Necesidad en virtud de las fuerzas incontroladas que le asisten, bien puede ser lo que desencadene la debacle de cualquier cosa producida: el cosmos, una región, una polis o un hombre mortal. Por ende, el espacio concreto se pierde, una consideración sobre el mismo o al menos una valoración como entorno, no se manifiesta tan fácilmente en un pensador del tiempo como Platón.

Pero distinta resulta la situación de un constructor, de un técnico como Vitruvio, que si bien no es un pensador del mismo calado que Platón, sí tiene que enfrentarse a situaciones concretas, a las variaciones topográficas, hidrográficas y climáticas, y ello le obliga a hacer del espacio el eje sobre el cual tiene que articular su discurso –sus diez libros de arquitectura– y aún le lleva a tratar de ajustar un ideal constructivo –ese que señalábamos de la muralla circular en cuyo interior se desplegaba una ciudad construida de forma ortogonal– a esas variaciones que son el indicio de una necesidad creativa y productiva permanente.

Estarán bien situados estos edificios si se atiende ante todo en qué regiones se construyen, y a qué distancia del polo; pues de una manera deben ser en Egipto, de otra en España, diversos los del Ponto, diferentes los de Roma: y generalmente en cada país y provincia conviene adaptar los edificios a las propiedades de su clima, puesta que la tierra está por una parte baxo el mismo curso del sol, por otra muy distante, y la del medio goza templadamente. Estando pues el orbe celeste en orden a la tierra naturalmente constituido con efectos desiguales, por causa de la inclinación del zodiaco y curso del sol, debe también la situación de los edificios regularse a las condiciones de los países y diferencia de clima. (*Ibid.*, p. 139)

Es cierto que la convicción de que Roma es una ciudad privilegiada, la valoración de los

pensadores griegos –en particular de Platón-, e incluso la apelación a una tradición constructiva, son elementos que están todos en los libros de Vitruvio y que figuran a modo de correlato para señalar que aquello que pone en el papel, debe servir para afianzar esas tres convicciones; no obstante, a pesar de ese propósito, la obra de Vitruvio tiene un interesante punto de partida: el arquitecto debe tener un saber enciclopédico, en donde todos los conocimientos han de coadyuvar a que en determinados momentos pueda salir bien librado. Al fin de cuentas, el arquitecto debe ser “ingenioso y aplicado”, ya que “ni el talento sin el estudio, ni este sin aquel, pueden formar un artífice perfecto” (*Íbid.*, p. 3); ingenio y educación, que indican el primero la habilidad práctica para resolver problemas sobre el terreno, y el segundo, el arsenal del cual puede tomar las herramientas para desplegar el primero. Por eso, si dice que las letras, el dibujo, la geometría, la óptica, la aritmética, la historia, la filosofía, la medicina, el derecho y la astrología deben estar en el horizonte formativo del arquitecto, ello no se hace para dar cuenta de una erudición que por sí misma podría ser vacua e inútil, sino porque cualifica la destreza y el sentido práctico que como artífice ha de tener el verdadero productor de ciudades, es decir, el arquitecto. Si se conocen las formas de triangular de Pitágoras, no se hará como en Platón para suponer la composición de los elementos y los cuerpos, sino para construir rampas y escaleras, en lugares y situaciones determinadas; aun la duplicación de un área cuadrada, ha de hacerse a la manera platónica, pero en situaciones reales, en terrenos tangibles y con materiales que se presten a ello. Vitruvio es un productor, pero sus ideales se tienen que ver constreñidos a un entorno determinado a unas condiciones materiales, que señalan también algo de otro orden: él, como quizás todos los artífices, son a su vez producidos por esa exterioridad; cada obra, cada empresa constructiva, no pone tanto a prueba la condición esencial del productor, sino que indica más bien, la forma en que éste se produce y se reinventa en cada momento.

En este sentido es en donde encontramos precisamente el potencial de una dimensión metafórica. Lo decíamos arriba, cuando señalábamos el desajuste entre una forma de pensar –y actuar en consecuencia- y otra, cuando apuntábamos al hecho de que es distinto cuando se parte del tiempo como eje del pensar o bien cuando se privilegian las consideraciones sobre el espacio. La primera forma, ha sido quizás el camino

privilegiado del pensamiento occidental, de todo ese despliegue que llamamos filosofía y ello ha conducido a una abstracción cada vez mayor de las consideraciones sobre el espacio; éste parece desaparecer como entidad concreta en aras de propósitos e ideales que quieren trazar un tiempo que al final nos conducirá a un fin determinado, sea este cual sea: la debacle, el olvido y el reinicio –como en las consideraciones cosmológico-políticas de Platón- o la consumación como en las reflexiones modernas sobre la historia y la política. Incluso en toda esta dinámica, el tiempo parece que conduce a una suspensión, que en algún punto se ha de detener, haciendo incluso que el espacio y sus afecciones sensibles, desaparezcan a su vez. Suspensión del tiempo y anulación del espacio, caracterizado por su sensibilidad, que hacen que éste sea abstraído, sustraído, que sea elidido de la experiencia.

Y sin embargo, ese propósito de anulación espacial, que en últimas es hacia donde se dirige esa suspensión del tiempo, es lo que resulta imposible aunque haya sido el propósito inicial; es decir, si Platón habla de un espacio imposible en un tiempo ideal, es obvio que el primero ya estaba suprimido y que el resultado de su anulación no es más que la consecuencia del punto de partida, por tanto no se ha suprimido nada porque desde un principio este espacio estaba desdeñado. En efecto, es una forma de pensar que pretende desde el principio ser anestésica, impidiendo que lo sensible que un espacio determinado puede imprimir en cualquiera, haga su labor de marcaje en aras de un pensar que contemple el ideal. De dicha estrategia –y quizás el término militar tenga sentido, porque es claro que hay un enemigo “sensible” que vencer- se ha nutrido, repetimos, en distintos momentos el pensamiento occidental. Un efecto, quizás bastante conocido, es el caso cartesiano¹, pero ello no es más que la manifestación extrema de una orientación general de Occidente.

Ahora, si bien es claro que se ha determinado un camino particular a partir de este privilegio del tiempo, lo cierto es que esta andadura no ha sido inmune a las inquietudes que trae lo espacial. De hecho, a pesar de su intención de eternidad, la verdad de los discursos del pensamiento occidental se hacen en espacios concretos y por ende, no

¹ Hemos aludido a ello en nuestros trabajos, tanto en *Propedéutica para una metaforología urbana* (2006), como en *Ciudades de papel* (2004)

pueden suprimir el afuera que también determina la forma y el contenido de lo que se expresa; no pueden suprimir la contingencia y por ende, su caducidad como verdades. Todo pensamiento se hace por relación con un afuera, todo discurso bien puede ser mirado como una arquitectura y una forma de pensamiento es una cartografía particular que señala caminos, desvíos, encrucijadas, abismos, cimas y simas de una geografía siempre inexplorada e inexplorable. ¿Acaso la ciudad ideal de Platón no es también el fruto del entorno político ateniense, el resultado de una ciudad y unas ciudades construidas en toda la Hélade? Tal vez, lo más dramático del texto platónico, tanto en *República* como en *Timeo* y *Critias*, es el hecho de que esa ciudad ideal no es perfecta, que al estar en la tierra, sometida como todo el cosmos a los avatares de la Necesidad, debe incluso utilizar el engaño para que pueda acercarse a la perfectibilidad imposible e invisible¹; que es una aristocracia regida por un filósofo que debe dejar el horizonte de lo que maravillado, ha contemplado, y bajarlo a los hombres que difícilmente pueden sustraerse de las sombras y de su volubilidad. La Atenas ideal que describe tanto en *Timeo* como en *Critias* es la prueba evidente de que en modo alguno se puede sustraer de los condicionamientos del entorno, incluso de los avatares de lo espacial: cae, se pierde, se olvida, y sólo la sabiduría de los egipcios permite recuperar la memoria de ese tiempo ido. De hecho, lo que Platón hace es constatar los infortunios de su polis, de Atenas, luego de ser derrotada por los espartanos, y por ende, la Atenas ideal y la Atlántida descritas, son –entendidos en sentido amplio– las *metáforas* de lo que se desearía pero también de aquello que ha producido el declive de la ciudad-estado. A guisa de mito, en este y en otros momentos de su vasta obra, Platón nos muestra un camino que él mismo no parece comprender: es un intento por *traducir*, fallido y limitado por lo demás, en el orden terrestre aquello que se ha contemplado; es un intento por *trasladar* una imagen al plano de la realidad; es, con la mediación del discurso, el intento desesperado por hacer ver lo invisible. Y recordemos, que la misma idea de traducción es lo que Platón llama *metáfora*², es decir que sus mitos –cuya función pedagógica es innegable³– son en sentido amplio traducciones, metáforas, traslaciones, en donde se busca hacer comprensible

¹ Sobre este tópico, ver Gómez Pin, Víctor (1995) *El drama de la ciudad ideal*, Madrid, Taurus.

² Ver: Maillard, Chantal (1992) *La creación por la metáfora; introducción a la razón poética*. Barcelona, Anthropos.

³ Ver: Brisson, Luc (1994), *Platón, las palabras y los mitos; ¿cómo y por qué Platón dio nombre al mito?* Madrid, Abada, 2005

aquello que de otro modo no lo sería para la mayoría. Si el alma es como una carreta tirada por dos caballos que guía un auriga, si quien sale a la luz y vuelve a decir la verdad a quienes están en las sombras es la imagen del filósofo gobernante –o que aspira a serlo y en el intento puede perder la vida-, si el demiurgo es un artesano multifuncional que puede hacer varias cosas, en fin, si la Atlántida es el ejemplo de la decadencia de una ciudad, entonces todo ello no aparece para describir exactamente aquella verdad que ha contemplado, sino por la facilidad que esto implica para la comprensión de sus alumnos y lectores. Pero además, todos esos mitos –repitémoslo una vez más, metáforas en sentido amplio- si miramos atentamente, no se pueden formar más que por referencia al mundo, a un horizonte determinado: el auriga y su carreta, la caverna y el filósofo auto-inmolado (Sócrates), la función artesanal, la crisis de la polis, son elementos técnicos, históricos, sociales y políticos que eran cercanos al mundo vital de los griegos; las imágenes usadas para la traducción no podían resultar más que de esa dimensión, de ese universo cultural. Aquello invisible, seguiría siendo invisible e incommunicable –no es fortuito por tanto, toda la tinta que ha corrido sobre la doctrina secreta de Platón¹-, pero no incomprensible ya que el expediente metafórico estaba a la mano.

Y en este sentido es que decimos, que quien se la juega con los espacios acepta más fácilmente el papel de esa dimensión metafórica en todo aquello que decimos y hacemos. Quizás Vitruvio no sea el ejemplo privilegiado, al fin de cuentas –tanto él como sus discípulos arquitectos, en particular los españoles que siglos después vinieron

¹ El texto de Giovanni Reale, *Por una nueva interpretación de Platón*, apunta precisamente a “dilucidar” dicha doctrina. La pregunta, frente a la ingenuidad del punto de partida, resulta inevitable: ¿hay algo más allá de los discursos que conocemos, algo más allá del material escrito, o simplemente se habla de este modo para eludir el hecho de que no hay nada por fuera de las palabras? Platón no es más que sus textos; sus secretos, muchos más que los que vinieron de la contemplación –aquellos que todos tenemos y que procuramos no develar- jamás los sabremos. No hay misterio en Platón, sino en los lectores e intérpretes que andan en esa búsqueda desesperada; misterio que se puede enunciar de este modo: ¿Por qué buscarle tres patas al gato?

a América a fundar ciudades siguiendo sus modelos e indicaciones¹- él trataba de ajustar incluso con violencia, un terreno y un entorno para poder dar espacio a los ideales imperiales; quizás Vitruvio sabía de esa dificultad de traducción entre ese ideal y la realidad de los espacios a los cuales trataba de domeñar y escribir bajo la férula de un imperativo, de un ideal romano cuya *pax* pasaba por la instauración de sus modelos constructivos desconociendo aquello que le precedía y que constituía el patrimonio de quienes eran sometidos y colonizados; quizás él sabía de esa imposibilidad y sus libros no sean más que la expresión de la misma. Pero si con todas esas dificultades podía topár, lo cierto es que no cejaba en su propósito de hacer un mundo a la manera en que la “civilización” indicaba.

Ahora bien, es en otros personajes, en otras circunstancias, en donde encontramos esa

¹ La recuperación de los libros de arquitectura de Vitruvio es fruto del Renacimiento italiano y su obra, traducida a varios idiomas, fue conocida en España durante el siglo XVI. La mirada frente a la Antigüedad, propia del Renacimiento, incidió en la gestación de proyectos utópicos, que llevaron a lo que Leonardo Benevolo llama “la separación entre la teoría y la práctica” en el hacer arquitectónico. “Las transformaciones urbanas efectivas, llevadas a cabo entre la segunda mitad del siglo XV y la primera mitad del siglo XVI, tanto en Italia como en el resto de Europa, son limitadas e intermitentes y, en todo caso, desproporcionadas a las ambiciones de una cultura planificadora segura de sus instrumentos universales. Esta cultura no renuncia a seguir ocupándose de las ciudades, pero pierde contacto con las experiencias concretas, con el uso de los medios técnicos, económicos y administrativos; la búsqueda de los nuevos modelos urbanos se hace en las artes figurativas y en los libros, y adquiere una aceleración incontrolable que la lleva cada vez más lejos del mundo real.” (Benévolo, 1993 p.108) El trabajo de Filarete, Alberti y Martini se enmarca en esa “separación” y por eso diseñaron utopías urbanas de orden visual -lo que las diferencia de las discursivas que se construyeron en Inglaterra- y estas tuvieron una gran ingerencia en la construcción de América, no por lo que se hizo, sino por el fracaso que constituyó su intento. “Durante el Renacimiento cobraron especial atención las teorías sobre la ciudad ideal que desarrollaron autores como León Bautista Alberti (1407-1492), Antonio Averlino Il Filarete (1432-1502) o Francesco Giorgio Martini (1439-1502), proponiendo modelos gráficos de difícil aplicación en los apretados trazados de las ciudades europeas existentes. Los modelos formales propuestos por autores renacentistas, estaban constituidos básicamente por un polígono regular, generalmente en forma estrellada y profusamente fortificado la mayor parte de las veces. En su interior se desarrolla la ciudad de tamaño “ideal” fijado a priori con un esquema basado en la simetría central. Las calles parten del centro, de una forma radial en ocasiones y formando una malla regular que se adapta a los bordes exteriores en otras ocasiones.

El hábito mental de la cultura renacentista, *ligado a la industria*, a la navegación, a las ciencias, a las exploraciones o las técnicas visuales, descansa en la presunción de regularidad, creando una concepción del mundo que a principios del 500 es ya un patrimonio común de todos los pueblos europeos.

Entre las ciudades europeas que siguen más fielmente los principios de los tratadistas se encuentran las de Palmanova (1593) realizada por los venecianos, Coevorden (1597) por los holandeses, Rocroy por los franceses, La Valetta en Malta (1566), Vitry le Francois (1545) o Livorno en Italia (1576).

Las teorías urbanísticas del Renacimiento llegan a España a través de las corrientes culturales que entonces invadían Europa, y su influencia se hace notar en una parte de la normativa [las instrucciones a Pedrarias Dávila en 1513 y las Ordenanzas de Felipe II en 1573 sobre la construcción de villas y ciudades en los nuevos territorios] y legislación redactada para la fundación de ciudades por los españoles en América. (*La ciudad hispanoamericana; el sueño de un orden*, pp. 96-97)

valoración del sentido traslaticio de un hacer, el valor figurado de aquello que se presenta. Una historia, una leyenda en realidad, contada por Plinio el Viejo, en su *Historia Natural*, bien nos puede servir para ilustrar esto que decimos. Es la historia de Xeuxis y Parrasios según la cual el primero había pintado un jardín y unos frutales tan bellos, que engañadas, las aves picoteaban las uvas que allí estaban representadas; Parrasios, por su parte, engañó a Xeuxis, y le invitó a ver el cuadro que había pintado diciéndole que recorriese la cortina que lo ocultaba, y entonces Xeuxis descubrió que lo pintado era la cortina, tan verosímil que en realidad parecía una cortina y no una pintura. ¿El por qué se produce este engaño? Si nos atuviésemos a la tradición platónica, bien podríamos decir que allí se verifica el hecho de que el arte es un engaño, que toda representación implica un entregarse a los juegos fantasmáticos que aparentan ser verdad; es más, bien podríamos decir que allí se confirma el carácter vacuo e inútil del arte. Sin embargo, lo que tenemos son dos imágenes producidas en un intento por traducir el mundo –visto de un modo particular– y de hacer desde allí una nueva realidad; el pintor, sea Xeuxis o Parrasios, es un traductor que trata de llevar a un plano de visibilidad aquello que en sí mismo es incomprensible y a través de su estrategia representativa lo hace comprensible. En sentido amplio una vez más, la pintura al ser traducción es una metáfora del mundo, no su copia fiel; el engaño que se produce no es tanto porque ambos hayan hecho copias exactas, cuanto porque fueron capaces de trasladar al plano de la representación las estrategias de visibilidad propias de una época. Es decir, el engaño no es fruto de la copia fidedigna, cuanto del hecho de ajustarse a lo que los ojos de un entorno cultural determinado pueden y están acostumbrados a ver. ¿Podrían acaso Xeuxis y Parrasios engañarnos hoy? El ejercicio en sí podría parecer fantástico pero no por ello menos inútil. Si es una forma de ver, una visibilidad particular, la que han traducido en sus cuadros, es porque lo elaborado es una disposición formal y una manera particular de *figurar*; de hecho, ya se ha señalado que lo simbólico del arte es la forma¹, y no sólo los objetos que en una obra determinada se ven, se presentan o enuncian. Y es en esa disposición formal en donde el juego metafórico hace lugar y el que finalmente, hace pensar.

¹ Tal como lo hace Panofsky para el caso de la perspectiva en el Renacimiento. Véase: Panofsky, Erwin (1927), *La perspectiva como forma simbólica*. Madrid, Tusquets, 1999

Otra historia, también sacada del acervo legendario de la Antigüedad, bien puede refrendar esto que decimos. En la historia narrada por Apolodoro y Ovidio, se nos pone de manifiesto que un artista o creador, no es tanto un imitador cuanto un productor de formas, un creador en sentido estricto, y que lo es, por traducir un modo de visibilidad e incluso por alterarlo de tal forma que resulte completamente inédito. Pigmalión, se dice, produjo una estatua de la diosa Afrodita, de una forma tan bella que se enamoró de ella; la diosa lo premió por ende, concediéndole el don de la vida a la figura que había producido, y entonces, el mármol se convirtió en carne y Galatea, que es el nombre que se le da a este nuevo ser, se convirtió en la esposa de Pigmalión, con quien tuvo dos hijos: Pafo y Metarme. Desde esta perspectiva, sin duda esa producción de imágenes ya no es una simple imitación, sino una producción, una forma de efectuar el sentido; lo que se hace, en este caso, es producir realidad. Miremos esto con cierto detenimiento, y veremos a que nos referimos cuando hablamos de la producción de mundo y sobre todo, de la traductibilidad que en la obra se efectúa. En primer lugar, Pigmalión no conocía a la diosa; conocía representaciones de ella, tanto en otras esculturas como en relatos y mitos (que al fin de cuentas, la palabra también está soportada en imágenes). Valiéndose de esta competencia, se da a la tarea de inventar una representación más de la diosa, que es una traducción de todo eso que le ha precedido, que en principio no tendría nada de especial, pero que al final resulta ser tan genial, que seduce al escultor. ¿Quién seduce al escultor? No la diosa, sino la imagen por él producida; la diosa lo premia, con un regalo de tal naturaleza que sin duda es mejor que si la diosa misma decidiese yacer con él, una o varias noches (al fin de cuentas, la relación de los dioses con los mortales no es siempre la más afortunada). Lo que ha producido, no es tan sólo una imitación –como se podría decir de una simple traducción de los códigos de visibilidad, tal como ocurre en Xeuxis y Parrasios-, sino que esa traducción ha permitido el que aparezca lo inédito, la novedad; la forma que allí se da no obedece en modo alguno a una traslación de las condiciones de visibilidad de un entorno cultural determinado, sino que el artista ha alterado estos códigos, hasta el punto de producir no sólo “una realidad” –comprensible para un entorno determinado-, sino que ha dado lugar a “otra realidad”, a una que merece incluso el premio de la diosa.

En efecto, Afrodita al concederle la vida a la estatua, le ha mostrado a Pigmalión un

destino y un sentido; un sentido que ha de entenderse en una doble dimensión: en cuanto sensibilidad, a experiencia sensible, pero también como horizonte novedoso de comprensión de su hacer y de lo que da a ver a sus congéneres. Pigmalión sabe que su deseo de poseer a la diosa, debe limitarse a lo que en la tierra pueda alcanzar, o más aún, a lo que él mismo ha creado; en otras palabras, la novedad no viene del cielo, sino de unas formas humanas, de una manera de estar en la tierra, de una forma distinta de ver y de hacer un espacio¹. Lo que produce le señala un horizonte de sentido, cuya trascendencia no se dirige a lo divino, sino a la tierra, a lo prosaico, o mejor aún, a la necesidad de poetizar lo cotidiano. En otras palabras, Galatea no es la diosa, y luego, cuando se convierta en mujer carnal –incluso con todos los avatares que trae la vida, desde engordar luego de tener los hijos hasta envejecer y morir– será el destino y el sentido del vivir de Pigmalión. Por tanto, podemos decir que Galatea ha sido producida, y que la realidad de Pigmalión es lo que él ha producido; el escultor es como cualquiera de nosotros, que produce pero porque juega en lo simbólico y, para lo que nos interesa, porque en la traducción de unas convenciones de visibilidad engendra la novedad. En realidad, Galatea es una metáfora, una traducción: al principio al evocarla, de la diosa; pero también es una traducción tan especial, que la piedra se convierte en carne, adquiere vida. Doble traducción por tanto, aunque esta última alude a una imposibilidad que de todos modos para muchos podría ser el anhelo tácito de todo creador: así, la metáfora se convertiría en continuidad metonímica². Sin embargo, esa condición de doble traducción en últimas señala la alteración radical de lo visible y por tanto, que no es un traslado inocente, sino un cambio profundo que permite discernir que no son dos cosas, dos relatos, dos discursos, dos campos semánticos solamente los que allí se juegan –que es lo que tradicionalmente se dice de la metáfora–, sino un haz de relaciones múltiples que hacen que eso metafórico, esa doble traducción abra o bien el terreno a una comprensión simbólica o bien a un nuevo horizonte conceptual, o incluso

¹ Aunque no está inscrito en el horizonte de esta indagación, se puede decir que esa espacialidad novedosa es también la muestra de que su deseo es algo que él produce y que le produce a él también. Podríamos decir, que una forma deseante es una cartografía vital y una geografía distinta, de la cual nos apropiamos. El artista marca el mundo, pero este también le marca; hay un juego de espacios que hacen que entrambos se creen y por tanto el deseo es la producción de esa relación, de ese engendramiento de espacios.

² Uno de los ejemplos más bellos en la literatura, lo trae Balzac en *La obra maestra desconocida*. Allí Frenhofer termina produciendo la *belle noiseuse* y encuentra una belleza casi carnal en donde otros sólo ven manchas de pintura.

a ambos procesos.

En este sentido, Galatea es un símbolo tanto del amor, como de la vida y del deseo humano; sirve para ilustrarnos la complejidad del proceso metafórico y su relación con lo simbólico. Ella es un haz de relaciones que no se pueden circunscribir a una sola dimensión, sino que abren el espectro de diferentes posibilidades: por eso es un destino y un sentido, porque allí cabe incluso lo más contradictorio. El sentido no indica una sola dirección, sino un conjunto de posibilidades en donde lo más contradictorio se puede aunar: la belleza y la fealdad, la vida y la muerte, el amor y el desamor. Galatea es una metáfora y sobre todo, es símbolo del amor humano y por tanto, está cargado de todas las contradicciones que ello acarrea; pero es uno, insistamos, humano demasiado humano –para que evoquemos a Nietzsche- y si es un símbolo trascendente, no es porque hable de los dioses sino de nuestra condición terrestre: lo que trasciende no está en un más allá extra-temporal y extra-espacial, sino en un más allá inscrito en nuestros tiempos humanos y en nuestros espacios igualmente humanos.

III

Mas, ¿por qué señalar todo esto? Porque con esto ya nos vamos aproximando hacia lo que nos interesa. La producción creativa del arte, de las imágenes –sean estas visuales o verbales como en la poesía– son fruto de una traslación, de una traducción, de un traslape de un horizonte a otro, o de unos campos múltiples de relación. Y esa experiencia de traducción múltiple es lo que nos parece pertinente traer a colación en este ejercicio metaforológico. Es decir, la metáfora, al menos como queremos entenderla, no puede entenderse como tradicionalmente se ha comprendido. De alguna manera, ya habíamos señalado arriba, que para comprender la potencia de una metáfora, las razones de su existencia, debemos tener en cuenta el horizonte discursivo de una época y la dimensión técnica en la cual hace lugar; en otras palabras, que hablar de la esfera como metáfora de la polis en el caso griego, depende de los discursos cosmológicos pero también de la destreza técnica del hacer artesanal. Sin embargo, ello no agota lo que queremos decir, ya que la metáfora, y en general toda consideración tropológica y retórica, ha pasado por un paulatino desprestigio en Occidente y frente a esa situación bien vale no sólo tomar distancia sino abrir –aunque suene pretencioso– otro horizonte. De hecho, en alguna medida, bien podría decirse que el siglo de Hermes que aún nos corresponde¹, ha prohiado el que haya tanto una nueva valoración de la retórica² como de la metáfora³, y en ese terreno es en el cual podemos pensar una metaforología urbana, valiéndonos para ello de una serie de precauciones o al menos, tratando de señalar el terreno sobre el cual no quisiéramos resbalar; en otras palabras, bien vale la pena indicar el modo en el cual se produce esta reflexión, en buena parte señalando en

¹ La expresión pertenece a Gilbert Durand y señala la mirada que sobre el lenguaje se ha hecho desde distintos horizontes: lingüística, semiología, semiótica, filosofía analítica y por supuesto, hermenéutica. Ver: Durand, Gilbert (1979), *De la mitocrítica al mitoanálisis*. Barcelona, Anthropos, 1993

² La obra de Chaim Perelman es buena muestra de ello, y él mismo reconoce a su vez, la deuda que tiene con pensadores como Gérard Genette y Paul Ricoeur, así como con la rehabilitación del estudio de la retórica en Norteamérica. Ver: Perelman, Chaim (1977), *El imperio retórico*. Bogotá, Norma, 1997

³ En este sentido, la importancia de la metáfora en el pensamiento ya venía anunciada por Nietzsche y es lo que retoma luego Jacques Derrida, cuando señala que la metáfora es quizás el único problema filosófico, irresoluble por lo demás, ya que de la metáfora sólo podemos hablar metafóricamente. Junto a esta tentativa derridiana están también las reflexiones de Sarah Kofman y de Philippe Lacoue-Labarthe, y la respuesta de Paul Ricoeur. Sin embargo, ese camino hacia la metaforología fue mucho más claro y con mayor compromiso, en Hans Blumenberg.

donde no queremos entrar y sobre todo, de qué nos queremos distanciar.

De entrada, de la consideración que presupone a la metáfora como un previo al concepto, de donde el concepto no sería más que metáfora desgastada, moneda a la cual se le han borrado las marcas de su origen e incluso, horizonte de una pérdida del sentido poético de la vida. El concepto sería por ende la abstracción que se produce en la anulación de lo sensible. Esta mirada, vale señalarlo, es decimonónica y quizás haya que pensarla en las condiciones de una centuria que empezó su recorrido reflexivo distanciándose de los privilegios de la razón que el XVIII había instaurado y que ya desde los últimos años de éste –con el “ímpetu tempestuoso” del proto-romanticismo alemán, y con los no menos tempestuosos e impetuosos procesos revolucionarios particularmente en Francia- había conducido a reconsideración sobre la dimensión simbólica.

En efecto, la consideración sobre lo simbólico emerge en el Romanticismo, en particular porque en ella se da una reorientación semántica: símbolo es un término que recibe un nuevo sentido, una nueva significación y que fundamentalmente se contrapone a alegoría. Es decir, si hoy la distinción entre símbolo y signo nos es habitual –sin que ello quiera decir que sea clara-, lo cierto es que la misma emerge en las consideraciones estéticas del Romanticismo, cuando el símbolo se pone como el instrumento, medio y fin por excelencia del arte, en contraste de aquellas manifestaciones no artísticas –que incluso simulan parecerlo-, y que sólo encuentran cabida en lo alegórico. Difícil, no obstante, resulta dar una definición única de ambos términos, porque sometidas a la variación de los discursos en el tiempo –en un mismo y en diferentes autores-, lo cierto es que no hay unanimidad frente a lo que se entiende tanto por uno como por otro términos; mas, allende de este hecho, es claro que la oposición entrambos elementos es un criterio común del siglo XIX y que tras ello lo que se pone de manifiesto es la crisis de una idea del arte como imitación, para dar cabida a la idea del arte como producción y sobre todo, como producción del genio. En este sentido, será la relectura de la estética kantiana, la que abra las puertas de este cambio semántico. De hecho, en la *Crítica del Juicio* Kant señalaba que:

Toda *hipotiposis* (exposición, *subjectio sub aspectum*), como sensibilización, es doble: o *esquemática*, cuando a un concepto que el entendimiento comprende es dada *a priori* la intuición correspondiente, o *simbólica*, cuando bajo un concepto que sólo la razón puede pensar y del cual ninguna intuición sensible adecuada puede darse, se pone una intuición en la cual solamente el proceder del Juicio es análogo al que observa en el esquematizar, es decir, que concuerda con él sólo según la regla de ese proceder y no según intuición de la misma; por lo tanto, sólo según la forma de la reflexión y no según el contenido. (§59, Kant, 1790, p.317)

En este caso, la intuición –o mejor la comprensión- es algo diferido en el caso de lo simbólico, mientras que en lo esquemático es inmediata; en otras palabras, lo simbólico remite a algo que cuando aparece no se comprende inmediatamente, que obliga a un juicio reflexionante, que implica un detenerse. Muy probablemente, esta caracterización kantiana sirvió posteriormente a los distintos teóricos de la estética romántica para fundamentar la distinción entre símbolo y alegoría. En este recorrido, en esa deriva del sentido de los términos, Goethe jugará un papel fundamental al tratar de ajustar las definiciones de ambos términos. En general en su aproximación, lo simbólico y lo alegórico se contraponen y distinguen por una serie de características que hacen que la opción estética del romanticismo se oriente, en gran parte, hacia lo simbólico. De ahí, que mientras lo alegórico sea visto como algo transitivo lo simbólico es visto como lo intransitivo; es decir, la alegoría se comprende inmediatamente –al ser un objeto privilegiado de la razón-, mientras que el símbolo es opaco, difícilmente se comprende de modo inmediato y sobre todo, es un objeto que va tanto a la percepción sensible como a la intelección, lo cual hace que su comprensión no sea inmediata o más aún, que permanezca con un resto de incompreensión. Por eso, para Goethe, “lo alegórico se distingue de lo simbólico porque este último designa indirectamente y aquel directamente” (1797, citado en: Todorov, 1977, p.280); en otras palabras la alegoría designa de modo primario y el símbolo de modo secundario. Este hecho, hace que el símbolo sea una generalización a partir de algo particular, haciendo que lo simbólico sea también ejemplo, modelo, tipo, que habla de unas valoraciones universales y que involucran a toda la humanidad¹; por eso, finalmente, su carácter sorpresivo, ya que lo

¹ “Por lo tanto podríamos llamar simbólico un uso que estaría en perfecto acuerdo con la naturaleza, en el sentido de que el color se emplearía en armonía con su efecto y la relación real expresaría de inmediato la significación. Por ejemplo, si se elige el púrpura como señal de la majestad, no habrá duda de que se habrá encontrado la expresión conveniente, como se lo ha explicado de manera suficiente mas arriba” (Goethe, 1808, citado en: Todorov, 1977, p.283)

simbólico cuando aparece no se capta inmediatamente y en vez, resulta necesario un cuidado, una atención que la alegoría no merece: lo simbólico da qué pensar –en el sentido kantiano- pero porque altera incluso nuestra condición de inmediatez que es en la que habitualmente nos movemos, por privilegiar el camino de la alegoría¹.

Ahora bien, en este juego establecido por el Romanticismo, se da una doble consecuencia, o mejor, una paradójica consecuencia: por un lado, la metáfora –para algunos un protosímbolo, para otros su manifestación fundamental²- resulta revaluada junto con todas las posibilidades trópicas del lenguaje (como modo de acceder a lo misterioso e inefable del símbolo); pero por otro lado, la retórica se convierte en la encarnación por excelencia de la dimensión alegórica del lenguaje y por tanto, es la contraparte absoluta de la poesía. En otras palabras, lo metafórico –como cualquier otra figura- vale por sus nexos con lo simbólico, ya que como señalaba Schelling, el símbolo no es más que una “imagen de sentido” (*Sinnbild*), y la poesía –como el mito, como la literatura y el arte en general- no es más que la manifestación de esas imágenes, de ese universo imaginario al cual accedemos de modo indirecto, es decir usando tropos, o mejor aún simbólicamente. Pero eso metafórico además, no tiene nada que ver con la retórica –notable cambio, ya que las “figuras” de la expresión verbal fueron desde fines de la Antigüedad y sobre todo en el siglo XVIII, el objeto principal de la retórica- y sí, en cambio, señala un horizonte más esencial y fundamental del lenguaje: sus límites, sus imposibilidades, su insuficiencia. Bien podría decirse que el lenguaje está bien en el ámbito de los discursos científicos, académicos y jurídicos, pero que muestra su potencia y su debilidad en la poesía y en la confrontación con el sistema de las artes en general;

¹ Es obvio, que esta es una caracterización bastante general. Todos los románticos trabajaron esta oposición alegoría / símbolo, hasta el punto de llegar a invertir el sentido de ambas palabras –conmutando lo alegórico en simbólico y viceversa (como ocurre en Solger y que parece retomar Hegel)-. Algunos recuperan la noción de esquematismo (Schelling) y otros al partir de esta oposición establecer otra entre lenguaje y arte (Humboldt). Para una aproximación a este camino, ver Todorov, 1977, p.213 y ss., y Gadamer, 1975 ⁴ pp. 108 y ss.)

² “Como acabamos de verlo, el lenguaje pasa de la pura expresión [simbólica] al uso arbitrario [alegórica] con miras a la representación; pero cuando lo arbitrario se vuelve su rasgo dominante, la representación, es decir, la conexión entre el signo y lo designado desaparece; y el lenguaje ya no es más que una colección de cifras lógicas, apto para hacer cumplir las cuentas de la razón. Para volverlo de nuevo poético, debe restablecerse su naturaleza hecha de imágenes (*Bildlichkeit*): por eso lo impropio, lo transpuesto, lo trópico se consideran esenciales para la expresión poética.” (August W. Schlegel, *Doctrina del arte*, citado en: Todorov, 1977, p.252)

cuando se vuelve expresión simbólica, ya no es la claridad, sino que son la síntesis de los contrarios, la ambigüedad y la imprecisión los que hacen lugar y sobre todo, es allí, en donde su condición de entidad viva y productiva se revela en toda su dimensión¹.

De ahí, que la oposición concepto/metáfora, puede señalarse como de cuño romántico. Si la alegoría es algo que apunta directamente a la razón, y por tanto está más cercana a la comprensión inmediata, y el símbolo apunta al entendimiento pero también al sentimiento (jugando con las palabras diríamos que al sentido y a lo sentido) y su comprensión nunca es definitiva, lo cierto es que esa misma distinción parece ocultarse en la oposición entre el concepto y la metáfora. Cuando Nietzsche en la segunda mitad del siglo XIX, emprenda su labor filológico-filosófica, empezará con este par antitético, pero al mismo tiempo tomará la distancia con respecto a lo que se había puntualizado en el Romanticismo. Por ello, no es fortuito que en las distintas formas en que el lenguaje es objeto de consideración en el trabajo de Nietzsche, haya siempre un remanente del horizonte romántico, pero al mismo tiempo un giro que abrirá las puertas a una semiótica, a una nueva retórica y a una hermenéutica vitalizada. Más que de rupturas, en el caso de Nietzsche, nos encontramos con una permanente variación, con un cambio de perspectiva –para usar su vocabulario– en la consideración sobre el lenguaje, lo cual a su vez, incidirá en el cambio en sus reflexiones sobre otros tópicos.

Por eso, si *El Nacimiento de la Tragedia* parece poner el acento de la expresividad en la música y de ahí, de forma derivada, en un lenguaje que es en lo fundamental un lenguaje poético, lo cierto es que lo hace porque parte de una semiótica –dicho en nuestros términos, claro está–, que se caracteriza por ser (en palabras de Pierre Klossowski) una “semiótica pulsional”. Semiótica que implica una estrategia deconstructiva del sujeto de la razón en aras de descubrir las fuerzas que lo constituyen como contingencia histórica pero que bajo otras condiciones también le pueden llevar a otra forma de individuación. Semiótica digámoslo así, que se funda en fuerzas e intensidades las cuales revelan el fundamento fisiológico de toda forma expresiva y

¹ De ahí, el que se valore su carácter productivo. “En ninguna condición puede estudiarse el lenguaje como una planta muerta. Lenguaje y vida son conceptos inseparables, y en este ámbito aprender no es otra cosa que re-producir” “El lenguaje mismo no es una obra (*ergon*), sino una actividad (*energeia*). Por eso su verdadera definición sólo puede ser genética [...] El lenguaje propiamente dicho reside en el acto de su producción real” (Humboldt, citado en: Todorov, 1997, pp. 243 y 244)

conceptual –como más adelante dirá en sus últimas obras-.

Por eso, en su consideración sobre la tragedia apuntará que un artista

... como artista dionisiaco él se ha identificado plenamente con lo Uno primordial, con su dolor y su contradicción, y produce una réplica de ese Uno primordial en forma de música, aun cuando, por otro lado, ésta ha sido llamada con todo derecho una repetición del mundo y un segundo vaciado del mismo; después esa música se le hace visible de nuevo, bajo el efecto apolíneo del sueño, como una *imagen onírica simbólica*. Aquel reflejo a-conceptual y a-figurativo del dolor primordial en la música, engendra ahora un segundo reflejo, en forma de símbolo o ejemplificación individual. Ya en el proceso dionisiaco el artista ha abandonado la subjetividad: la imagen que su unidad con el corazón del mundo le muestra ahora es una escena onírica, que hace sensibles aquella contradicción y aquel dolor primordiales junto con el placer primordial de la apariencia. El “yo” del lírico resuena, pues, desde el abismo del ser: su “subjetividad”, en el sentido de los estéticos modernos, es pura imaginación. (Nietzsche, 1871, p.63)

Ese Uno, expresión que en *El Nacimiento de la Tragedia* también es llamada Voluntad, en el sentido de Schopenhauer, aparece como esa dimensión primera, antes de toda definición y de toda construcción representativa, que acá se caracteriza como dolor, pero que en realidad alude a un campo de sensaciones primeras –entre ellas, sin duda, esas que *a posteriori* llamamos dolorosas-, desde donde se parte hacia un proceso de simbolización y paulatinamente –pasando por el lenguaje- desde la poesía hasta el ámbito conceptual. De este modo, el concepto sería fruto de un mundo que ha olvidado el sentido trágico de la existencia, en virtud de un socratismo que inaugura esa distancia y entra a valorar e incluso a sobrevalorar, las definiciones del logos que se producen por el ejercicio continuado de lo apolíneo en la existencia de los hombres.

Es cierta sin embargo, que esta consideración inicial de Nietzsche es pronto abandonada, aunque lo que resulta fundamental, es haber descubierto esa “semiótica pulsional”. En el fondo, porque de lo que se trata es de :

...volver a traducir la *semiótica ‘consciente’* a la *semiótica pulsional*: las ‘categorías conscientes’ que escamotean, repudian y traicionan los movimientos –y así ignoran el combate perpetuo de las fuerzas- mantienen el automatismo, bajo la aparente espontaneidad del pensamiento: para encontrar la *espontaneidad auténtica*, el productor de esas ‘categorías’, el órgano intelectual, debe a su vez ser

tratado en adelante como simple autómatas, puro instrumento: puesto que como espectador de sí mismo, el autómatas no encuentra su libertad sino *en el espectáculo* que va de la intensidad a la intención, y de esta a la intensidad. (Klossowski, p.76)

Y esa labor de traducción entre dos ámbitos semióticos, es lo que parece nunca abandonarse. De ahí, que cuando la retórica asalte sus consideraciones reflexivas, éstas señalarán el privilegio de la metáfora pero bajo un esquema que no olvidará el fundamento sensible desde el cual se da la posibilidad de cualquier lenguaje. De hecho, “el hombre que configura el lenguaje no percibe cosas o eventos, sino *impulsos* (*Reize*): el no transmite sensaciones, sino sólo copias de las sensaciones. La sensación suscitada a través de una excitación nerviosa, no capta la cosa misma: esta sensación es representada externamente a través de una imagen.” (Nietzsche, 1872-1875, p.91) Por eso, las cosas siempre se nos escapan y sólo nos queda el recurso retórico como *conditio sine quanon* para nuestro pensamiento y nuestro actuar; no hay nada por fuera de la retórica porque “en vez de la cosa, la sensación sólo capta una *señal* (*Merkmal*). Este el primer punto de vista: *el lenguaje es retórica*, pues sólo pretende transmitir (*übertragen*) una *δοξα*, y no una *επιστεμε*.” (Íbid., pp. 91-92)

Es claro que la aproximación a la retórica le hará variar su consideración inicial de la música como medio expresivo fundamental y en vez, la palabra, el lenguaje verbal, es puesto como eje; pero un eje que no es tanto una reivindicación de la palabra como medio de argumentación, sino como fundamento de la mimesis desde donde emerge toda cultura, ya que “la *imitación* es el medio de toda cultura, mediante el cual se genera poco a poco el instinto. *Toda comparación (pensamiento original) es una imitación*” (Íbid., p. 220) El ejercicio retórico, implícito desde el inicio en la percepción sensible es lo que abre las puertas del juego trópico, a la metaforología. “La imitación supone una recepción y, luego, una transposición continuada de la imagen recibida en mil metáforas, todas actuando.” (Ídem.) De ahí, que el filósofo sea aquel que perciba ese juego de variaciones, ya que su objetivo no es la verdad sino la *metamorfosis*, la movilidad de todo lo que en apariencia es estable en procesos de antropomorfización; lo que se descubre detrás de todo discurso es el intento del hombre por volver *hombre* al mundo, por llevarlo a su terreno y por eso el juego metafórico lo que descubre es que su punto de partida es la corporalidad humana, su carácter físico. “Toda ley natural es en última instancia una

suma de relaciones antropomórficas” (Íbid., p.223)

En ese sentido, Nietzsche abre un horizonte inédito en el trabajo metaforológico. El “retorno” a la retórica pasa por el cuerpo, o más aún, toda metáfora habla del cuerpo, de su configuración sensible y de las percepciones que le conforman. Por eso, todo atañe al ámbito de lo sensible, a una estética expandida¹, en donde no hay sentidos privilegiados, sino que la corporalidad toda hace parte de ese proceso que en sí mismo ya configura una imagen primera, una primera metáfora, de la cual derivarán todas las demás; proceso metaforológico que aparta la posibilidad de acercarse a la *cosa en sí*, y que obedece al siguiente esquema:

*Cosa en sí > impulso nervioso > sensación(imagen primera) > sonido(imagen segunda)*²

Ahora bien, creemos que todo el trabajo posterior de Nietzsche, así no lo señale directamente, tiene que ver con este viraje, con esta revaluación de la retórica. Gracias a ella, el señalamiento de la gramática como fundamento de la metafísica –no de la metáfora, cabe aclarar- logra su fundamentación. Por un lado, porque será el lenguaje lo que fundamenta cualquier forma de expresión y de pensamiento, y así como puede engendrar los elementos que des-configuran las certezas metafísicas –la ideas de yo, de sujeto consciente, de dios, por señalar algunas- gracias a la poesía, también puede ser,

¹ La expresión *estética expandida* la tomo según el uso que el Grupo de Estudios Estéticos de la Universidad Nacional de Colombia, sede Medellín, le da a la misma, y en donde a partir de los trabajos de André Leroi-Gourhan, en particular de *El gesto y la palabra*, se muestra como toda configuración cultural no es más que una construcción estética, que en sentido amplio abarca todo el orden sensible y por ende, desborda los privilegios de la vista y el oído, que siempre privilegió el arte occidental y en general las primeras formas de la filosofía estética que aparecieron en el siglo XVIII. Como se ve en este caso, la referencia a una estética en este sentido, bien se puede remitir a Nietzsche, aunque en él no se encuentre esta expresión. Las vanguardias artísticas y literarias posteriores, tan influenciadas por él, en sus creaciones y en sus conceptualizaciones teóricas usaron el potencial de esa expansión sensible. En el mismo sentido, y bajo la misma constelación conceptual y vital, Walter Benjamin habló del *sensorium* para caracterizar las condiciones de sensibilidad de una época al tenor de los cambios técnicos que implican cambios en las formas de representar y crear artísticamente. Por su parte, Federico García Lorca en amorosa carta escrita a Salvador Dalí, decía sobre la obra de éste: “Tu sangre pictórica y en general toda la concepción plástica de tu **estética fisiológica** tiene un aire concreto y tan proporcionado, tan lógico y tan verdadero de pura poesía que adquiere la categoría de *lo que no es necesario* para vivir.” (Barcelona, 31 de julio de 1927. Citado en: Davidson, p.296. Negrillas nuestras) Ver: André Leroi-Gourhan, *El gesto y la palabra*; y Walter Benjamin, “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, en: *Discurso Interrumpidos I*. Madrid, Taurus, 1989. También, del mismo autor: *Libro de los pasajes*. Madrid, Akal, 2005

² No ahondaremos en este aspecto que se trabajó en *Propedúetica para una metaforología urbana*

por la deriva metafórica y el uso y el abuso de las mismas, en donde emerja el pensamiento conceptual que se apuntala en una metafísica, o mejor que permite crearla. La lógica, la trascendencia de las palabras, el sentido último de todo no está en las cosas, sino en la enunciación que hacemos de las mismas; y lo que decimos no es sino lo que nuestro lenguaje –al tornarse lógico, argumentativo y conceptual- configura para luego convencernos a nosotros mismos de que es el mundo el que es así como lo describimos, de que somos una subjetividad y que hay una garantía divina de todo lo existente: en últimas, para señalarnos que hay una *cosa en sí*, inasible e incomprensible que sólo podemos bordear con nuestras palabras.

Precisamente, esta *cosa en sí*,¹ será el elemento que desaparecerá de las consideraciones nietzscheanas cuando de la metáfora se pase al horizonte de una mirada hermenéutica que privilegiará el análisis genealógico y pondrá a la *voluntad de poder* como eje de sus indagaciones. Entonces, una vez más encontraremos que lo orgánico y sensible, será punto de partida para comprender el juego de una interpretación incesante, de una creación de mundos que nos revelan precisamente, la inexistencia de *un* mundo y sí en cambio su multiplicidad interpretativa: tantos mundos como hombres hay.

Todas las relaciones, que tan importantes son para nosotros, son las de las *figuras en el espejo*, no las verdaderas. “No hay ningún mundo si no hay ningún espejo” es absurdo. Pero todas nuestras relaciones, por exactas que puedan ser, son descripciones del hombre, *no del mundo*: son leyes de esta suprema óptica, de la que ninguna posibilidad nos aparta. No es apariencia, no es engaño, sino una escritura cifrada en la que se expresa una cosa desconocida; totalmente clara para nosotros, hecha para nosotros, es nuestra relación humana con las cosas. Con lo cual nos quedan ocultas².

Por tanto, no hay nada allende de un proceso figurativo; nada se sustrae al poder de lo interpretativo. Quizás Nietzsche haya abandonado la idea de metáfora o haya

¹ La idea de *cosa en sí* es evidentemente de cuño kantiano. De hecho, con Kant ya sabemos que es imposible aproximarnos a esa dimensión. Lo que hará Nietzsche, luego de que en sus primeras elaboraciones acepta esa noción, es abandonarla, ya que el mero hecho de preguntarse o de plantearse su existencia, abre las puertas a la consideración de un mundo por fuera de lo interpretable, lo que en la revisión lingüística que él hace, resulta inaceptable. “El propósito de este temprano ensayo [*Sobre la verdad y la mentira en sentido extramoral*] es aclarar una variante lingüística del criticismo kantiano. (Esto no quiere decir que la reinterpretación en términos del lenguaje de Nietzsche deba nada a Kant, cuyo punto de vista lingüístico había sido completamente ingenuo y acrítico). Kant había mantenido que éramos incapaces de un conocimiento no mediado de todo lo externo a nosotros mismos –de la “cosa en sí”- ya que sólo conocemos bajo las formas de nuestra percepción” (Stern, J.P., 1992, pp. 3-21)

² Nietzsche, Friedrich, *frg.* 6 [429], 1880., en: Wohlfart, Günter (2004)

descartado su uso sistemático, pero ello no indica que haya cambiado radicalmente de posición; por el contrario, lo que hace es afinar bajo la idea de genealogía –estrategia y operación hermenéutica, que vitaliza el diálogo entre un presente y un pasado-, la consideración sobre el potencial figurativo de los hombres en la construcción de mundos. Figuras en el espejo, tal como las menciona, pero porque no hay un objeto primero que sería el que se reflejaría en esos múltiples espejos; más bien, ese objeto primero está perdido, esa cosa en sí se ha desvanecido y no deja de ser sino la ilusión que nos hacemos para tratar de crear un horizonte de sentido. Objeto primero perdido, porque el mundo entero es una organización, desde los niveles más bajos; porque incluso, bajo esa consideración, lo inorgánico no existe como un previo sino como un ideal *a posteriori* –afán por la quietud, por detener las fuerzas de la vida- y por tanto, ya hay interpretación en el nivel más básico y fisiológico, y esa forma primigenia de interpretación es lo que llamamos lo orgánico, que cabe aclarar tampoco es estable sino que implica cambios permanentes en el horizonte de lo perceptivo.

La transición del mundo inorgánico al orgánico es aquella que va de las percepciones fijas de los valores de la fuerza y de las constelaciones de poder al mundo de las percepciones *inseguras e indeterminadas* –porque una pluralidad de seres en lucha recíproca (=protoplasma) se siente enfrentada al mundo exterior.¹

Otra vez, una semiótica pulsional es lo que aparece en este horizonte; una semiótica pulsional que explica que la Voluntad de Poder no sea una voluntad determinada por una conciencia, sino por el libre juego de fuerzas incontrolables, que en su organización implican una interpretación que puede romper el hábito y lo habitual, y hacer lugar en cambio a la fantasía por donde adviene la proliferación de mundos y el constante cambio. Semiótica pulsional que es negada justamente, cuando creemos que uno de nuestros mundos aparentes es real; cuando una interpretación se torna en verdad canónica y en galvanización que inhibe las potencias de la creación permante de variaciones sensibles, de lenguaje poético y de lenguaje conceptual. El error más grande de la filosofía ha sido precisamente el querer hacer pasar por verdad el mundo aparente y desde ahí, ficcionar la existencia del mundo objetivo, del sujeto e incluso de dios. “La verdad no designa lo opuesto al error, sino la posición de ciertos errores con respecto a

¹ Nietzsche, Friedrich, *frg.* 35 [59], mayo-julio, 1885, en: Nietzsche, F. *Fragmentos póstumos*, (1992)

ciertos errores”²; de ahí que todo esté abocado a un proceso creativo, es decir, a una permanente y variable interpretación y que aún en lo más pequeño, en aquello en donde el hombre aún no hace lugar, se pueda hablar ya de una forma de valorar. ¿Y de dónde proviene toda valoración y toda creación? De una relación con el afuera, de las relaciones estéticas que acompañan todo proceso: relaciones estéticas que apuntan a relaciones de fuerza, a unas condiciones de existencia de las cuales apenas si se logra asir una parte, ya que es la imprecisión perceptiva la condición de la cual pueden emerger todas las condiciones interpretativas³.

En otras palabras, en Nietzsche la semiótica pulsional –esa apelación a una “estética expandida”³– y la consideración retórica, se aúnan en el momento en el cual aparece el viraje hermenéutico; quizás, abandonar el privilegio de la metáfora concedido durante el momento retórico, se haga más por la forma en que tradicionalmente se ha entendido ésta y en general, cualquier tropismo: como un distanciamiento establecido entre un

¹ *Ibid.*, frg. 34[247], abril-junio, 1885

² Lo creativo de todo ser orgánico, ¿qué es esto?:

–que todo lo que es para cada cual su “mundo externo” representa una suma de valoraciones; que verde, azul, rojo, duro, blando, son *valoraciones* heredadas y sus *señales*.

–que las valoraciones tienen que encontrarse en alguna relación con las condiciones de existencia, pero ni mucho menos, de forma tal que fueran *verdaderas* o fueran *precisas*. Lo esencial es justamente lo que tienen de impreciso e indeterminado, gracias a lo cual se origina una especie de *simplificación del mundo exterior* – y precisamente esta clase de inteligencia es favorable a la conservación.

–que la voluntad de poder es lo que dirige también el mundo inorgánico, o mejor dicho, que no existe un mundo inorgánico. Nietzsche, Friedrich. (1992), *frg.* 34[247], abril-junio, 1885

² “Existe un mundo de las pulsiones [*Trieb*] que se manifiesta en nosotros a través del instinto [*Instinkt*] y que unas veces nos hace procurar relaciones fijas y duraderas para comprender nuestras propias experiencias y otras veces nos arroja a una especie de torbellino de representaciones que sólo parcialmente e imprecisamente conseguimos transmitir por medio de signos. El concepto de interpretación [*Auslegung, Ausdeutung*], que trataré al pasar, es asociado por Nietzsche a las pulsiones en el sentido de que toda interpretación lo es de una pulsión y, al mismo tiempo, todo interpretar es pulsional. Los conceptos sirven también para unificar, en un mismo orden apariencial, la experiencia consciente, lo comprendido como real y lo vivido como sueño. Al fin y al cabo todas las experiencias tienen la misma base pulsional.” (Lynch, p.276)

³ “Existe un mundo de las pulsiones [*Trieb*] que se manifiesta en nosotros a través del instinto [*Instinkt*] y que unas veces nos hace procurar relaciones fijas y duraderas para comprender nuestras propias experiencias y otras veces nos arroja a una especie de torbellino de representaciones que sólo parcialmente e imprecisamente conseguimos transmitir por medio de signos. El concepto de interpretación [*Auslegung, Ausdeutung*], que trataré al pasar, es asociado por Nietzsche a las pulsiones en el sentido de que toda interpretación lo es de una pulsión y, al mismo tiempo, todo interpretar es pulsional. Los conceptos sirven también para unificar, en un mismo orden apariencial, la experiencia consciente, lo comprendido como real y lo vivido como sueño. Al fin y al cabo todas las experiencias tienen la misma base pulsional.” (Lynch, p.276)

sentido propio y otro figurado, como si hubiese un sustrato de propiedad, sustancial y verdadero. De ahí, que la opción genealógica venga a ser dominante y que en Nietzsche no encontremos mucho más en su obra, que abarque una consideración sobre la metáfora; de hecho, a primera vista parece que el tema fue agotado y abandonado entre 1871 y 1875. No obstante, lo que se puede descubrir es que no hay tal, sino que en vez se soslaya y que la genealogía no es más que el refinamiento de aquello que había entrevisto gracias al momento de su docencia universitaria en Basilea.

IV

Si este es nuestro punto de partida, es claro que en este trabajo cuando hablemos de metaforología lo que buscamos no es una historia de la retórica o un listado de las metáforas más usadas en una época determinada, sino que se buscará rastrear la dimensión sensible de una metáfora, el horizonte discursivo en el cual se inscribe, y cómo sirve de fundamento interpretativo de un momento dado. Ya lo hemos señalado en el caso de Platón: la metáfora esférica depende de un horizonte socio-técnico –que determina una cierta relación sensible- y de un campo discursivo determinado. Por eso, la reducción de la metáfora a un mero efecto del lenguaje, a considerarla tan sólo como un elemento del discurso, es parte de esa estrategia que se instala desde la Antigüedad, con Aristóteles para ser exactos, cuando la misma es vista como traslación de sentido, de un horizonte propio a otro figurado; la paradoja incluso resulta llamativa, porque si bien Platón rechazaba a los retóricos y a los poetas, mientras que Aristóteles vuelve a ellos y a una cierta valoración de su hacer, ésta no se hace más que al precio de abandonar un reconocimiento que sí existía en Platón: los mitos, metáforas, ejemplos, son elementos necesarios en todo el orden del saber humano; ayudan a conocer. En el Estagirita en cambio, lo que encontramos es el confinamiento de la metáfora en la Retórica y en la Poética, mientras que su papel como elemento de conocimiento es devaluado en la Cosmología, la Metafísica y la Política misma; la metáfora, entendida como traslación, conlleva una domesticación de su poder disolvente.

Metáfora es la traslación de un nombre ajeno, o desde el género a la especie o desde la especie al género, o desde una especie a otra especie, o según la analogía. (Aristóteles,

Es quizás cierto, que en Aristóteles aún se vislumbra la consideración de la metáfora como algo que afecta todo el orden del discurso y no tan sólo una frase o una palabra²; pero no es menos cierto que el sentido traslaticio (ἐπιφορά) en lo que toca a lo que él llama metáfora por analogía, será el que luego la tradición privilegiará y que propiamente llamará metáfora. Por ende, se abrirán derivas nominativas que hablarán de distintas figuras o tropos, de metonimia, sinécdoque, hipérbaton, y entre toda esa constelación, la metáfora propiamente dicha. Tradición taxonómica que implicó, por un lado, el que la reflexión retórica se redujese a una tropología, y por otra, que la metáfora fuera reducida en sus efectos y acotada al máximo, cercada podríamos decir, para que su juego no hiciese lugar a la disolución poética propia de todo hacer y decir humanos: reducción que hizo que se la mirase como una simple comparación, como un bello

¹ Luego de esto se deriva una primera taxonomía de las figuras y tropos; taxonomía a la cual le sucederán inúmeras a lo largo de la historia. “Entiendo por “desde el género a la especie” algo así como “Mi nave está detenida”, pues estar anclada de una cierta forma es estar detenida. Desde la especie al género: “Ciertamente innumerables cosas buenas a llevado a cabo Odiseo”, pues “innumerables” es mucho, y aquí se usa en lugar de “mucho”. Desde una especie a otra especie, como “habiendo agotado su vida con el bronce” y “habiendo cortado con duro bronce”, aquí “agotar” quiere decir “cortar” y “cortar” quiere decir “agotar”; ambas en efecto, son maneras de quitar.

Entiendo por analogía el hecho de que el segundo término sea al primero como el cuarto al tercero; entonces podrá usarse el cuarto en vez del segundo o el segundo en vez del cuarto; y a veces se añade aquello a lo que se refiere el término sustituido. Así la copa de Dioniso como el escudo de Ares; [el poeta] llamará, pues, a la copa “escudo de Dioniso”, y al escudo, “la copa de Ares”. O bien, la vejez es a la vida como la tarde al día; llamará pues, a la tarde “vejez del día”, o como Empédocles, y a la vejez, “tarde de la vida” u “ocaso de la vida”. Pero hay casos de analogía que no tienen nombre, a pesar de lo cual se dirán de modo semejante; por ejemplo, emitir la semilla es “sembrar”, pero la emisión de la luz desde el sol no tiene nombre; sin embargo, esto con relación a la luz del sol es como sembrar con relación a la semilla, por lo cual se ha dicho “sembrando luz de origen divino”. Y todavía se puede usar esta clase de metáfora de otro modo, aplicando el nombre ajeno y negándole alguna de las cosas propias; por ejemplo llamando al escudo “copa”, no de “Ares”, sino de “sin vino”... (Aristóteles, 1457b,7 – 32, pp. 204-205)

² “La metáfora ‘hace imagen (literalmente: pone ante los ojos)’; dicho de otro modo, da a la captación del género esa coloración concreta que los modernos llaman estilo gráfico, estilo figurado. Es verdad que Aristóteles no utiliza en absoluto la palabra *eikôn* [...] Pero está ya en él la *idea* de que la metáfora describe lo abstracto bajao los rasgos de lo concreto. ¿Cómo relaciona Aristóteles este poder de ‘poner ante los ojos’ con la agudeza? A través del carácter de toda metáfora que consiste en mostrar, en ‘hacer ver’. Ahora bien, este rasgo nos lleva de nuevo al núcleo del problema de la *lexis*, cuya función consistía, según dijimos, en ‘hacer aparecer’ el discurso. ‘Poner ante los ojos’ no es entonces un función accesoria de la metáfora, sino lo propio de la figura.” Ricœur, Paul (1975), p. 53. Y más adelante: “Colocada sobre el fondo de la *mimêsis*, la metáfora pierde todo carácter gratuito. Considerada como simple hecho del lenguaje, podría valorarse como una simple desviación respecto al lenguaje ordinario [...] La subordinación de la *lexis* al *mythos* coloca ya la metáfora al servicio del ‘decir’, del ‘poemizar’, que se realiza no a nivel de palabra sino del poema; a su vez la subordinación del *mythos* a la *mimêsis* proporciona al procedimiento de estilo un objetivo global, comparable al de la persuasión retórica.” (Ibíd., p. 61)

equivoco para tratar de hacer atractivo lo que el concepto sí podía decir de forma más clara.³

Empero, lo que realmente vale en este intento es precisamente entender una noción amplia de metáfora, sin que esas clasificaciones sean un obstáculo para la misma, ya que éstas en sí son parte del juego metafórico; es más, este intento busca llamar la atención sobre la necesidad de sacar la consideración sobre la metáfora del mero plano gramatical, lingüístico o verbal, para mirarlo como una multiplicidad: la metáfora está inserta en eso que con Klossowski llamamos semiótica pulsional – conjunto de fuerzas, de alteraciones sensibles, de modos del *sensorium* que convergen en un momento dado y un universo discursivo –que es a su vez indicio de una multiplicidad y en donde cada discurso es expresión a su vez, de un sustrato pulsional-. La metáfora es una multiplicidad, como a su vez lo es el concepto, que no es una simple abstracción, sino una sumatoria de fuerzas que implican que cada pensador elabore sus conceptos de modo tal que ello mismo señala su importancia²; importancia que se define por la poiesis implícita en su trabajo y no tanto por su cercanía con la verdad.

Y del mismo modo, la metáfora indica una multiplicidad, aunque su modo de operar no sea similar al del concepto o al menos no lo sea de la misma manera. Por ello, si bien ciertas metáforas pueden remitir a otras, lo cierto es que hay algunas que parecen atravesar el tiempo y son como monolíticas durante largos periodos, incluso durante

¹ El peso de este afán taxonómico es tal, que el propio Nietzsche en su revaluación de la metáfora, termina haciendo una descalificación de la metonimia como una forma en donde el logos se impone para abrir paso al concepto.

² Sobre este carácter del concepto Deleuze y Guattari señalan que: “No hay concepto simple. Todo concepto tiene componentes, y se define por ellos. Tiene por lo tanto una cifra. Se trata de una multiplicidad, aunque no todas las multiplicidades sean conceptos. No existen conceptos de un componente único. [...] Tampoco existe concepto alguno que tenga todos los componentes, puesto que sería pura y sencillamente un caos.” (Deleuze, Guattari, 1991, p.21). En este sentido, un concepto se caracteriza porque: remite a otros conceptos, no es una unidad en sí; los elementos que lo conforman señalan su consistencia, una endoconsistencia que hace que los mismos no se puedan separar sin afectar el concepto mismo; un concepto es un punto condensación de sus componentes, los cuales son intensidades singulares ordenados de cierta forma; el concepto es un incorpóreo, es un acontecimiento que puede encarnarse, y por ende no indica nada esencial de nada; “el concepto se define por la *inseparabilidad de un número finito de componentes heterogéneos recorridos por un punto en sobrevuelo absoluto, a velocidad infinita* [...]”; es efectivamente, en este sentido un acto de pensamiento, puesto que el pensamiento opera a velocidad infinita” (Íbi., pp.26-27); el concepto carece, a pesar de su consistencia, de referencia y por tanto es autorreferencial; y finalmente, el concepto no es discursivo.

centurias. Es cierto que están en una constelación, incluso en cadenas metafóricas, pero también es cierto que algunas de ellas se comportan como aquellas desde las cuales emanan otras posibilidades metafóricas; en otras palabras, son aquellas que permiten exorcizar los temores de un mundo incomprensible, de lo que Hans Blumenberg llama el *absolutismo de la realidad*. Las metáforas absolutas, por tanto, parecen señalar no tanto un punto primero, sino un imposible, un lugar incomprensible para lo conceptual, no tanto porque sean el terreno previo que luego será amoldado por el concepto (en cuyo caso caeríamos en la trampa de la sucesión temporal que pone primero el mito y luego el concepto), sino porque hablan de aquello que nunca se alcanzará bien porque no existe – como lo inorgánico en Nietzsche- o bien porque remite a esa condición pulsional que difícilmente se deja domeñar en las redes del lenguaje. De este modo, toda elaboración humana se reconoce por su precariedad y no por su carácter rotundo y definitivo; hay demasiadas cosas que no alcanzamos a comprender –la infinitud del universo (terrible elaboración de la Modernidad y al mismo tiempo, liberación de las ataduras divinas), la muerte, la relación con los espacios (incluyendo las ciudades)- y de ello, es cierto, bien podemos hacer mitos, metáforas o elaboraciones conceptuales, pero a la sazón siempre quedará un rédito de aquello inatrapable, trágico y vital, que en últimas se entiende por esas metáforas absolutas.

En este sentido, la metáfora de la esfericidad que arriba mencionábamos, es de este orden. Explica la polis, pero también el cosmos: del uno al otro y del otro al uno. Sin embargo, lo que explica no constituye una respuesta concluyente, sino un consuelo frente aquello que queda como remanente, como resto de misterio; pretende ser una respuesta concluyente, mas no revela otra cosa que un límite infranqueable para el entendimiento humano y sobre todo, plantea la necesidad de habitar “poéticamente”, es decir, simbólicamente, y para nuestro interés, metafóricamente. En este sentido, Platón es un pensador más osado, o al menos más interesante para nosotros, por cuanto el mito, el ejemplo, la metáfora en general, juegan en el mismo nivel que lo conceptual; cuando la explicación del logos se agota, adviene la explicación mítica, para tratar de dar a entender aquello incomprensible: la verdad que el filósofo ha observado, que ha contemplado, hace del mito parte de su teoría. El mito en el caso platónico –insistamos, lo metafórico en general- tiene una función epistemológica, que luego se le sustraerá y

hará que aquello que apenas se insinuaba en el de “anchas espaldas” se convierta en lugar común del pensamiento occidental: el mito es análogo a la mentira y la falsedad.¹

Ahora bien, la ausencia de eso mítico, y el acotamiento de las potencias de la metáfora, tendrán en la Modernidad una consecuencia terrible y fascinante a la vez: el absolutismo de la realidad se mostrará con toda su crueldad. De hecho, la vigencia de la metáfora esférica durante tantos siglos –incluso de la forma en que el cristianismo la tomó del estoicismo– muestra la eficacia consoladora de la misma para los occidentales; mas cuando la misma deja de ser referente explicativo del universo –y de contera de la ciudad– entonces el Universo Infinito se instalará con toda su crueldad en el horizonte de los hombres. En un universo infinito ya no hay certezas, no existen vínculos del hombre con el cosmos, y por tanto el vacío que impone el origen perdido se hace más evidente. De ahí, que no quede otra posibilidad que tornar mítica a la Modernidad misma, y desde esa condición, la ciencia, la Ilustración, la filosofía misma, se ponen al servicio de mitos sustitutivos que van a funcionar como verdades conceptuales, aunque todas ellas en el fondo no traten de hacer sino lo mismo que otrora el mito hacía: exorcizar la crueldad de lo incomprensible y de lo pulsional que soporta todo.

Tal vez, en ese sentido, la Modernidad ya no juegue de modo tan definitivo a las metáforas absolutas, o a los mitos estables, y menos a la permanencia conceptual. El expediente metafórico se multiplica y acelera en la Modernidad, al mismo tiempo que se multiplican y aceleran los cambios tanto sensibles como conceptuales; en otras palabras, los cambios cada vez más rápidos del horizonte técnico –alteraciones fundamentales del sensorium, y expresión de la productividad sin cesar de ese orden pulsional– alentarán también una proliferación de metáforas (y también de conceptos) para entender la realidad: el mundo como máquina –en el sentido cartesiano–, como máquina cibernética

¹ Pensamos que Platón es un “gozne” importante en ese camino de desprestigio que siguió después el mito y la metáfora. De hecho, él no niega la importancia de los mitos en la formación del ciudadano, pero sólo de algunos de ellos; por ello, incluso, cuando no encuentra el adecuado en el expediente mítico, los inventa. Platón hace una clasificación de los mitos, entre los más convenientes y los menos adecuados en la formación de una sociedad; clasificación que paradójicamente, implica que algunos se usen por aquello que otros son rechazados: porque seducen, y porque por medio de esa seducción muchos pueden adentrarse en el camino de la contemplación ideal; pero esa misma seducción puede llevar al camino de las sombras en otros casos. En este sentido, la mentira mítica es una arma de doble filo; es como el fármaco de la escritura –al fin de cuentas, un relato mítico es un marcaje– que alivia pero también puede envenenar... Recuérdese a Derrida en “La farmacia de Platón” (1968), en: *La diseminación* (1972)

(como tren o robot), como texto, como computador... Y a la vez, detrás de todo ello, latiendo figuras míticas: Prometeo, Hermes, Saturno y la melancolía...¹ En cada una de esas metáforas, además, se da una consistencia particular, un ordenamiento de fuerzas de un cierto modo que hacen que la condensación metafórica también aluda a una autorreferencialidad: la metáfora no alude a algo distinta de sí misma, no habla de un mundo, sino que es ya interpretación y por ende, mundo creado. Sin duda, afecta el orden de los discursos, pero no porque de ella –al igual que el concepto– emerja necesariamente un orden discursivo; la metáfora no implica un discurso, no es proposicional y por ende, en el campo de la poesía, revela todo su carácter disolvente: la metáfora puesta en el discurso es un intento por domesticar sus efectos más inquietantes. Sin embargo, a diferencia del concepto –una diferencia más por tanto– no hace parte del expediente de las elaboraciones de un pensador, sino que es algo que parece ser más bien el privilegio de épocas y de las formas particulares en que se organiza la vida en distintos momentos y lugares. Es posible que la Idea sea un concepto platónico, como el *cogito* es cartesiano; pero la metáfora de la esfericidad es un elemento que recorre la forma de ver el mundo y la vida, desde la Antigüedad hasta el Renacimiento, así como la imagen de la *machina* es propia del mundo que emerge desde fines del siglo XVI y hasta fines del siglo XVIII.

Las metáforas por tanto, hacen parte del expediente de los imaginarios de una época, entendiendo por imaginario no lo inconsciente –difícilmente las colectividades se pueden comprender bajo esta noción psicoanalítica que se pensó desde el inicio para individuos singulares–, sino lo que emerge en distintas formas de expresión, muchas veces de modo consciente: en el arte, en la poesía, en la filosofía, en la literatura... Son imágenes más que estructuras lingüísticas; quizás porque la imagen es la condición de todo pensamiento, de toda forma de elaboración² y de producción, de toda poiesis. El

¹ Aludimos a figuras míticas, en el sentido en que lo entiende Gilbert Durand, en donde Prometeo sería la figura mítica por excelencia del “progresista” siglo XIX, mientras que Hermes lo sería del siglo XX y su trabajo constante sobre el lenguaje. Saturno y melancolía, pensamos siguiendo a autores como Jean Clair o Giorgio Agamben, sería una figura que recorrería *soto voce*, no sólo la Modernidad (en donde se expresaría de una determinada manera), sino en general la cultura occidental.

² Siguiendo con la alusión al psicoanálisis, quizás la ventaja del trabajo de Freud sobre el de Lacan, es que el inconsciente de aquél se considera como un conjunto de imágenes –sueños, chistes, lapsus, etc.–, mientras que éste lo convierte en un lenguaje, en cadenas significantes que incluso –en la etapa final de su reflexión– le hizo soñar con matemas para buscar una cierta “lógica” en el ámbito de lo inconsciente.

cambio metafórico se da además, porque esa poiesis, esa producción de mundo, no cesa, porque ella misma es un devenir, una constante alteración. No es fortuito que hagamos, como en este caso, una opción por la ciudad. Tal como decíamos al principio, ella misma es una producción incesante de sentidos, sobre todo, y para lo que nos interesa, de alternativas metaforológicas. La ciudad es la expresión de esa producción y el mero hecho de rastrear sus formas históricas es descubrir esa imbricación entre lo sensible y lo discursivo que resulta el eje de la comprensión, de los intentos de asir aquello que no cesa de proliferar, de siempre hacerse, de ser una *poiesis* sin fin.

V

Volvamos a la historia que nos servía de abre bocas: *La ciudad de bronce*. Al final se reconoce que el hecho mismo de su silencio, de su inmovilidad es la clave de su inexpugnabilidad. Los viajeros parten de allí, sin hacer nada más que transcribir diversas sentencias que a modo de sabiduría, enuncian la finitud de la vida, lo pasajero de todo lujo y lisonja, y la necesidad de no apartarse de la fe. La ciudad de bronce, lo dijimos es la metáfora de la anti-ciudad, hasta el punto de que el hecho de estar detenida, de haber cesado toda forma de producción, implica quizás el encuentro con aquello en donde lo metafórico se hace imposible: la muerte bordeada en las palabras de una fábula, quizás porque ellas es lo menos comprensible, lo menos asible en cualquier forma de hacer, decir y pensar humanos.

¡En el nombre del Inmutable, Soberano de los destinos! ¡Oh hijo de los hombres, vuelve la cabeza y verás que la muerte se dispone a caer sobre tu alma! ¿Dónde está Adán, padre de los humanos? ¿Dónde está Nuh y sus descendientes? ¿Dónde está Nemrod el formidable? ¿Dónde están los reyes, los conquistadores, los Khosroes, los Césares, los Faraones, los emperadores de la India y del Irak, los dueños de Persia, y de Arabia e Iscandar el Bicornio? [...] ¡Por orden del Eterno, abandonaron la tierra para ir a dar cuenta de sus actos el día de la Retribución! ¡Oh hijo de los hombres, no te entregues al mundo y a sus placeres! [...] ¡La devoción por el Señor y el temor a la muerte son el principio de toda sabiduría! (1121)

De ahí, el destino particular de la ciudad por un lado, y de uno de sus protagonistas por otro. La ciudad, al estar plagada de esas claves que llevarían a la sabiduría, es objeto de curiosidad, sobre todo por parte del califa Abdalmalek, quien había comisionado tanto al jeque Abdossamad como el emir Muza para encontrarla, y quien luego de oír los testimonios de los viajeros, de ver las pocas cosas que pudieron traer y de escuchar las sentencias que transcribieron, siente que debe ir “para admirar por mí mismo esas maravillas y a tratar de aclarar el misterio de ese encantamiento” (1125). Por su parte, el emir Muza, quien lideró la expedición se retira a otra ciudad, no muerta como la de Bronce, pero sí afamada por su santidad; se retira a Jerusalén “con el propósito de pasar el resto de su vida allí, sumido en la meditación de las palabras antiguas que tuvo

cuidado de copiar en sus pergaminos.” (Íbidem.) Allí muere, luego de haberse convertido él mismo en objeto de veneración.

Y quizás, el asunto revele algo interesante, sobre todo en lo que toca al destino de la ciudad: ya no será la ciudad de la muerte. De algún modo al estar ya en el horizonte de los deseos del califa, lo que se pone de manifiesto es una nueva forma de vida que le ha llegado a la ciudad; se pone de manifiesto que la anti-ciudad puede ser de algún modo, una ciudad así lo sea bajo la forma de la curiosidad, como quien visita un museo en donde las piezas muertas se revitalizan bajo la mirada del visitante, las palabras del guía y la disposición particular de todo lo que se muestra. La ciudad de bronce era la anti-ciudad, en realidad, pero fue la mirada de sus primeros visitantes, sus palabras y sus escritos, los que la volvieron a una cierta forma de vida. Por eso, el emir Muza se refugia en Jerusalén y se vuelve venerable, por cuanto ha fundado un espacio inédito en donde la verdad se manifiesta en lo que ha huido; la ciudad de bronce revela su sabiduría –o al menos, algo de ella- justamente porque la pierde al ser descubierta y al ser revelada: su secreto es sustraído y ya no queda misterio ni verdad, ya que los próximos viajes –si se hiciesen- terminarían por descubrir que no hay mucho más de lo dicho, que el misterio no es más que la escritura con sentencias y advertencias, y que por tanto eso misterioso debe ser a pesar de su inexistencia, mantenido para que nuevos hombres vengan a buscar esa verdad o al menos se dejen rozar por ella.

La ciudad de bronce se funda pues, en el relato y en la historia aquí contada. Se funda como se han fundado de modo similar, al menos tres ciudades en América Latina: dos de ellas, determinables geográficamente, la otra aún perdida en las redes de las palabras. Las dos primeras son el testimonio de la muerte y el abandono, y fueron descubiertas a lo largo del siglo XX: por una parte, *Machu Picchu* en el Perú, por la otra, *Ciudad Perdida* en Colombia.

Machu Picchu aparece, a pesar de los testimonios escritos que de vieja data hablaban de la posibilidad de su existencia, decimos, aparece al mundo en 1911 gracias al arqueólogo norteamericano Hiram Bingham. Es cierto que de modo legendario los Incas sobrevivientes hablaban de Vitcos o Viticos como el último refugio de sus ancestros

rebeldes; es cierto que algunos textos del XIX, hablaban de su posible existencia y hasta daban el nombre de Machu Picchu; pero todo ello no invalida el hecho de que Bingham se convierte, por comparación, en el emir Muza de esta ciudad, que no es de bronce, sino de piedra, de carácter sagrado, que al descubrirse parece habitada por fantasmas y rodeada de un misterio que aún sigue alimentando los sueños de muchos viajeros. Machu Picchu se revela como el rostro siniestro que aludíamos al principio, como una ciudad de muertos, como una anti-ciudad que se desocupó no por la infidelidad de sus habitantes, sino por la derrota final que padecieron los Incas a manos de los conquistadores españoles.

Similar es la historia de Ciudad Perdida en Colombia, pero su descubrimiento es más tardío. De hecho, cerca de la ciudad de Santa Marta, está la Sierra Nevada que tiene el mismo nombre de la ciudad, y que termina en dos de los picos más altos de Suramérica: el Pico Colón y el Pico Bolívar. Sobre las estribaciones de dicha sierra habitaron distintas comunidades indígenas que luego de la llegada de los españoles resistieron durante casi un siglo, hasta que abandonaron sus poblados y se trasladaron a regiones más altas que se hacían impenetrables para el conquistador. Actualmente, quizás a guisa de testimonio fantasmático de una sabiduría ya perdida, habitan indígenas Kogis, Arhuacos, Sankás y Kankuamas. Y decirlo así, es algo más que una ironía, ya que los trabajos que a lo largo del siglo XX y el descubrimiento en 1976 –por parte de un arqueólogo colombiano, Gilberto Cadavid- del poblado más grande, ha servido (en medio de la conflictiva situación colombiana) para popularizar una imagen romántica de los indígenas de la Sierra que termina incluso volviéndose objeto de diseño y consumo, bajo la forma de “mochilas arhuacas” que hoy –junto con otros objetos- parecen forjar la “identidad nacional”. De hecho, Ciudad Perdida, Teyuna para los indígenas, Buriticá 200 para los arqueólogos, es el poblado más grande de una red en donde hay testimonio de que habitaron desde decenas hasta cientos de personas en cada uno de los asentamientos, y que simplemente se olvidaron porque la Sierra Nevada de Santa Marta dejó de ser importante para el sistema económico colonial y por ende, dichos poblados fueron devorados por la selva.

Pero estas ciudades, tanto Machu Picchu como Ciudad Perdida, bien podría decirse que

ya no son la anti-ciudad, la negación de la misma, sino la posibilidad de una nueva forma productiva. En la una como en la otra, el reclamo turístico –desde el viajero que va a mirar las ruinas de otra cultura, hasta el diletante de la nueva era y de la era de acuario que va en busca de la sabiduría de los *ancestros*-, han revitalizado asentamientos dispuestos no ya para la habitación, sino para el recorrido del viajero que habita en la transitoriedad que trata de captar en su cámara fotográfica o en su máquina filmadora. Son ciudades de tránsito, e incluso para quien busca la verdad perdida de los antiguos, lo son de trance; allí se transporta un nuevo sentido que hace que esos restos sean puntos en una red, en una gigantesca red de sitios turísticos que en todo el mundo aparecen como museos y testimonios de ancestrales formas vitales que en todo caso no alcanzaremos a comprender. Son otra vez ciudades, si bien ya no son de sus antiguos habitantes y muy probablemente ya no lo sean jamás; las terrazas, edificios, puentes, templos y caminos de piedra que hay en ambas, ya no se ajustan a la ciudad sagrada que servía de centro cultural pero también administrativo, sino que están al servicio del turista que cree respirar el aire de tiempos ya idos, que se hace la ilusión de reencontrarse por un momento con el pasado, aunque simplemente hace lo mismo que en otra ciudades –modernas y antiguas- transitar; hace lo mismo que en su cotidianidad y en su vida más prosaica: ser un transeúnte. Y como individuo del tránsito, lo que demuestra es que ambas ciudades están allí como el testimonio de la muerte vencida, pues ni la selva ni el tiempo –o la mano imprudente del campesino peruano o del paramilitar colombiano que cuida sus cultivos de coca- han podido acabar con aquellos testimonios de otras épocas; aparecen, en tanto que muertos redivivos, como la promesa del vencimiento de nuestra finitud.

Pero quizás el testimonio físico de una ciudad muerta, sea la evidencia de la posibilidad de una resurrección particular; contrario por ende, a lo que puede ocurrir cuando una ciudad está condenada a la eternidad. Entonces la ausencia de la muerte revela el riesgo de la infinitud. En *El Inmortal*, y este sería el testimonio literario que mencionábamos arriba, Jorge Luis Borges nos habla de la ciudad de los trogloditas, de su complicado y laberíntico diseño, de su lentitud en ser construida, de la desidia de sus habitantes. Una ciudad monstruosa “fundada sobre una meseta de piedra [...] comparable a un acantilado” (Borges, p.536); una ciudad cuyo “silencio era hostil y casi perfecto” (*Ídem.*)

hecha en lo subterráneo y también en la superficie. Una ciudad con un palacio que parecía “anterior a los hombres, anterior a la tierra” (*Íbid.*, p. 537); palacio a su vez cuyos muros, pavimentos y escaleras eran de inconstante extensión y altura, y que hacían pensar que: “Este palacio es fábrica de dioses. [...] Los dioses que lo edificaron han muerto. [...] Los dioses que lo edificaron estaban locos.” (*Íbidem.*) Ciudad de los inmortales, que son los mismos trogloditas, aquellos que han conseguido immortalizarse y descubren que sin la muerte, sin ese referente y esa promesa, vivir puede ser la labor más pesada; seres del abandono que han construido, sin prisa y en forma desordenada, una ciudad “tan horrible que su mera existencia y perduración, aunque en el centro de un desierto secreto, contamina el pasado y el porvenir y de algún modo compromete a los astros. Mientras perdure, nadie en el mundo podrá ser valeroso y feliz.” (p.538)

Y es que la garantía de eternidad es, para lo que hemos señalado como nuestro propósito, el fin de toda palabra, de toda poiesis y por tanto, de una metafórica de lo que se hace. No hay metáfora en la ciudad de los inmortales, porque a cada uno de ellos se les ha sustraído tanto el lenguaje –su lengua se ha disecado– como la identidad; porque en el silencio horroroso, en la indiferencia absoluta, todos son todos, todos son Homero, todos son todos los hombres del mundo, ya que el tiempo permite apropiarse de todo e incluso obliterar cualquier posibilidad creativa en donde alguien exhiba –ostensible o modestamente– su individualidad y particularidad. No hay producción de sentido en la eternidad y por tanto, la verdadera anti-ciudad sería aquella en donde la muerte no hiciera lugar; por eso, las ciudades que conocemos –incluyendo esos muertos resucitados que mencionábamos arriba– están inscritas en juegos trópicos que apuntan más que a mostrar el ornato que con nuestras palabras ponemos a los discursos urbanos, a señalar la senda de lo inefable en donde las palabras –lengua viva– tratan de asir aquellos espacios de sensibilidad que nos constituyen: las ciudades.



PRIMERA PARTE

BABILONIA, LA ACTRIZ: DEL ESCENARIO AL PROSCENIO, DE LA ACTUACIÓN A LA INFECCIÓN

Con plazas como las de América Española es posible que los Estados Unidos hubieran sido más políticos, más inestables, más anárquicos, menos burgueses. España en vez de escuelas para el pueblo, hizo plazas. Y en la plaza, el pueblo adquirió la educación que tiene y encontró el gran teatro de su cultura.

Germán Arciniegas, El continente de los siete colores.

*Habrà ciudades grades como un país
Gigantescas ciudades del porvenir
En donde el hombre-hormiga será una cifra
Un número que se mueve y sufre y baila.*

Vicente Huidobro

I

La ciudad en escena, o el proscenio de la historia

En 1848, Marx escribió junto con Engels, el celeberrimo *Manifiesto Comunista*, que de modo entusiasta empezaba a hablar de un fantasma que recorría Europa: el comunismo. Ese fantasma, que desde la Revolución Francesa, hasta su época, parecía más el fruto de la imaginación desbordada de los burgueses triunfantes durante los procesos revolucionarios, debía concretarse y hacerse a un lugar; debía encarnarse y dejar de ser ese ectoplasma misterioso que parecía asustar a los buenos burgueses que como niños imaginativos hablaban de lo que en realidad no existía. Por eso, la escritura del *Manifiesto* es un intento pseudo-teórico por darle vida, por encarnar ese fantasma, por darle un cuerpo. Y la carnalidad del mismo se daba en la historia, en un horizonte temporal que configuraba un escenario especial para que ese actor, también especial, dejase de ser un mero tributo al temor y en vez, se convirtiese en presencia real; ese escenario se había dispuesto a lo largo de los siglos, desde los primeros balbuceos del capitalismo –incluyendo la época de los descubrimientos en el siglo XVI– y cada paso en la configuración capitalista, en realidad era el movimiento del tramoyista que disponía todo para que al final apareciese el gran actor: el comunismo cuyo cuerpo era el proletariado unido, consciente de su papel en la historia –es decir en la gran obra, en el gran espectáculo–.

Todo ello, quizás, es conocido e incluso el *Manifiesto* con su tono panfletario, sigue siendo texto de referencia para muchos, bien sea por el interés teórico que despierta –para indagar el proceso de configuración del pensamiento marxista, para ubicar una episteme, una época, o para una historia de las ideas– o bien porque algunos siguen viendo en este escrito una fuerza para continuar en la búsqueda de un mundo mejor... y hasta –¡oh, paradoja!– más humano... Empero, desde cierta perspectiva, lo que llama la atención del *Manifiesto*, y en general de la obra marxista, al menos para nuestros intereses, son dos hechos: por un lado, que el escenario no recibe un tratamiento especial, y por otro, que el fantasma sólo existe en Europa o a lo sumo en Norteamérica. Lo primero,

apunta precisamente a señalar, que ese escenario es la ciudad, o más aún, las ciudades, en donde efectivamente se construían las fábricas, las miserables habitaciones obreras, en donde se daban los grandes negocios, en donde se daba la alteración de la sensibilidad del cuerpo del obrero haciendo continuidad con la alteración que la maquinaria misma introducía; la ciudad era el escenario, porque en ella la historia se había sedimentado y ella misma, era la que trataba de renovar la historia, de cambiarla, o al menos era la manifestación de una idea progresista del tiempo que tanto liberales como socialistas –e incluso algunos sectores conservadores– defendían con diverso entusiasmo. La ciudad era el escenario en donde el cuerpo colectivo del proletariado preñado de comunismo, haría su gran actuación y cambiaría definitivamente la faz del mundo. En la urbe moderna –quizás Londres, en primer lugar, pero también París, Berlín, Bruselas– se disponía todo para ese momento de gloria de una encarnación. ¿Encarnación de quién? De alguien nuevo sin duda, no de un antiguo muerto que ahora debía resucitar; el comunismo y el proletariado eran fenómenos novedosos y por tanto, ese cuerpo nuevo era un nuevo actor. No era pues una resurrección, sino un alma que apenas empezaba su ciclo de encarnaciones.

Decirlo así, bien podría pensarse como una exageración, pero lo cierto es que en la imagen fantasmática de Marx se esconde una larga tradición occidental de cuño platónico, que evoca la imagen del *Fedro* de las almas que ante la torpeza del auriga y el desacuerdo de los caballos, caen a la tierra olvidando aquello que han visto, y encarnándose en un mundo material y fatal del cual es necesario salir. La diferencia sin duda, es que ese fantasma descrito en el *Manifiesto*, no viene del más allá, de otro mundo, sino que lo ha engendrado la historia: su presencia fantasmática, acaso como idea, se ha desplegado en la historia y sobre todo, en las transformaciones materiales que se han producido a lo largo del montaje del escenario capitalista. “En la misma medida que se desarrollaba la burguesía, es decir el capital¹, se desarrolla el proletariado, la clase de los obreros mo-

¹ Y páginas atrás, habían señalado los dos autores que: “De los siervos de la Edad Media surgieron los villanos de las primeras ciudades; a partir de esta clase urbana se desarrollaron los primeros elementos de la burguesía.

El descubrimiento de América, la circunnavegación del África crearon nuevos terrenos para la burguesía en ascenso. Los mercados de las Indias Orientales y la China, la colonización de América, el intercambio con las colonias, la incrementación de los medios de cambio y de las mercancías en general proporcionaron al comercio, a la navegación y a la industria un auge jamás conocido, y con ello una rápida evolución al elemento revolucionario dentro de la sociedad feudal en desintegración.” (Marx y Engels, 1848, p.39)

ernos, quienes no sólo viven mientras hallan trabajo y que sólo lo hallan mientras su trabajo incrementa el capital.” (Marx y Engels, 1848, p.47) Y dentro de esa formación del proletariado vienen también los movimientos políticos que refrendan dicha organización; partidos políticos que buscan organizar ese proletariado que durante tanto tiempo se ha ido formando, entre los cuales está el Partido Comunista,¹ es decir, el fantasma con vocación por lo general y universal, que se encarna en el cuerpo colectivo de ese proletariado.

Los comunistas sólo se diferencian de los restantes partidos proletarios por la circunstancia de que, por una parte, en las diferentes luchas nacionales de los proletarios destacan y hacen valer los intereses comunes de todo el proletariado, independientes de la nacionalidad; por la otra, por el hecho de que, en las diversas fases de desarrollo que recorre la lucha entre el proletariado y la burguesía, representan siempre el interés del movimiento general.

Por consiguiente, los comunistas son, prácticamente, la parte más decidida de los partidos obreros de todos los países, la que siempre impulsa hacia adelante; teóricamente llevan a la masa restante del proletariado la ventaja de su comprensión de las condiciones, de la marcha y de los resultados generales del movimiento proletario. (*Ibid.*, p. 56)

El comunismo, como todas las ideas, no nace de un terreno puro, sino de unas condiciones concretas de existencia; lo ideal no existe en sí, sino en la materialidad, que funge como condición inevitable para su emergencia. Por eso, ese platonismo que alguien podría encontrar en Marx y Engels, bien se corresponde al momento de su declive, si acaso nos empecinásemos en ver las cosas desde esta perspectiva; se corresponde con lo que Nietzsche, más adelante, llamaría la disolución progresiva del “mundo verdadero”.

En efecto, señalar este vínculo entre Marx y Nietzsche, no es fortuito, aunque quizás en modo alguno resulte original. Marx de entrada, se nos presenta como un pensador del afuera, como un pensador que reconoce en la exterioridad las potencias configuradoras

¹ Señala Eric Hobsbawm que al hablar de Partido no se puede entender en el mismo sentido que nosotros damos hoy dicha expresión: “...el ‘Partido Comunista’ cuyo manifiesto reclama ser nuestro texto no tenía nada que ver con los partidos de la política democrática moderna o los ‘partidos de vanguardia’ del comunismo leninista, y no digamos con los partidos de estado de tipo soviético y chino. Ninguno de ellos existía todavía. ‘Partido’ significaba todavía esencialmente una tendencia o corriente de opinión o política, aunque Marx y Engels reconocían que, una vez encontrara expresión en los movimientos de clase, desarrollaría cierto tipo de organización (‘diese Organisation der Proletarier zur Klasse, und damit zur politischen Partei’)” (Hobsbawm, 1997, en: Marx y Engels, *op.cit.*, p.17)

de una supuesta unidad o entidad. En su discurso no hay una consideración sobre la esencia; para él sólo hay contingencias históricas, y ello es uno de los rasgos fundamentales de la hermenéutica que se despliega a partir del siglo XIX. En este sentido, la *superficialidad* de Marx, es una invitación a mostrar la ausencia de enigmas y misterios en el mundo moderno que él critica; la superficialidad revela –tal como señalará después en *El Capital*¹– la ilusión de la mercancía-fetiché y sobre todo, la dimensión anfibológica de términos como valor, cambio, salario y ganancia. Marx devela la malevolencia de los signos, “quiero decir que hay en el signo una forma ambigua y un poco turbia de querer mal y de ‘malcuidar’. Y esto en la medida en que el signo es ya interpretación que no se da por tal. Los signos son interpretaciones que tratan de justificarse, y no a la inversa.” (Foucault, 1964, p.220) Marx hace parte del giro hermenéutico, también del giro semiológico, que venía gestándose desde el siglo XIX (Rojas...), y en esa medida, cabe en la consideración nietzscheana sobre el declive del llamado mundo verdadero. En uno de sus últimos libros, Nietzsche escribía:

Cómo el mundo verdadero acabó convirtiéndose en una fábula

Historia de un error

1. El mundo verdadero, asequible al sabio, al piadoso, al virtuoso, –él vive en ese mundo, *es ese mundo*.
(La forma más antigua de la Idea, relativamente inteligente, simple, convincente. Transcripción de la tesis “yo Platón, *soy* la verdad”)
2. El mundo verdadero, inasequible por ahora, pero prometido al sabio, al piadoso, al virtuoso (“al pecador que hace penitencia”)
(Progreso de la Idea: ésta se vuelve más sutil, más capciosa, más inaprensible, –*se convierte en una mujer*, se hace cristiana...)
3. El mundo verdadero, inasequible, indemostrable, imprometible, pero, ya en cuanto pensado, un consuelo, una obligación, un imperativo.
(En el fondo, el viejo sol, pero visto a través de la niebla y el escepticismo; la Idea, sublimizada, pálida, nórdica, königsberguense)
4. El mundo verdadero –¿inasequible? En todo caso, inalcanzado. Y en cuanto inalcanzado, también *desconocido*. Por consiguiente, tampoco consolador, redentor, obligante: ¿a qué podría obligarnos algo desconocido?...
(Mañana gris. Primer bostezo de la razón. Canto del gallo del positivismo)

¹ De hecho, si bien hay una distancia enorme entre *El manifiesto* y *El Capital*, distancia que viene dada por la estancia de Marx en Londres y su dedicación a fondo al estudio de la Economía Política, luego de 1849, lo cierto es que hay una constante y es el privilegio que le concede a las condiciones del afuera. La burguesía y el proletariado, como lo vimos, se gestan en unas circunstancias particulares, y no comportan nada esencial en sus devenires.

5. El “mundo verdadero” –una Idea que ya no sirve para nada, que ya ni siquiera obliga, –una Idea que se ha vuelto inútil, superflua, *por consiguiente* una Idea refutada: ¡eliminémosla!

(Día claro; desayuno; retorno del *bon sens* [buen sentido] y de la jovialidad; rubor avergonzado de Platón; ruido endiablado de todos los espíritus libres)

6. Hemos eliminado el mundo verdadero: ¿qué mundo ha quedado?, ¿acaso aparente?... ¡No!, *¡al eliminar el mundo verdadero hemos eliminado también el aparente!*

(Mediodía; instante de la sombra más corta; final del error más largo; punto culminante de la humanidad; INCIPIT ZARATHUSTRA [comienza Zarathustra] (Nietzsche, 1888², pp.51-52)

Ahora bien, el juego nietzscheano no es tanto la revelación de un proceso evolutivo, sino el testimonio de una época que está cambiando la relación con sus palabras y las cosas que en ellas se expresan. Si Nietzsche encuentra al final la disolución del mundo verdadero, ideal, que revela su imposibilidad –antes que su falsedad- lo cierto es que esa disolución se consume en los recovecos de las calles de las grandes ciudades (y ello, como lo veíamos en la primera parte, él no lo percibió); el mundo verdadero ya no puede manifestarse por cuanto los coches tirados por caballos, los edificios, el bullicio y el hedor de unas ciudades que aún no controlaban su situación higiénica, lo ocultan hasta hacerlo desaparecer. Y sin embargo, esa dimensión francamente revolucionaria –por cuanto es toda la filosofía occidental la que es puesta en entredicho- parece no llamar la atención de Marx y Engels en el panfleto más famoso de la historia. No les llama la atención, porque no descubren las virtudes del escenario en donde en realidad sólo ven la expresión del fetichismo de la mercancía, de la confusión entre el valor de uso y el valor de cambio.

Ello por tanto no deja de ser paradójico: hay una semiótica implícita y una revaluación

hermenéutica en Marx¹ y sin embargo, la ciudad –donde la relación con los signos es la demostración de aquello que arguyen y en donde la misma altera las formas de vida tradicional- para ellos (Marx y Engels) es tan sólo el escenario para la lucha, quizás un campo de batalla. En otras palabras, las ciudades son el decorado y el arsenal para la lucha, pero ellas mismas no son objeto de consideración. Evidencia de ello, de la ciudad como lugar en donde los actores del drama de la historia universal hacen su papel más connotado, es *El dieciocho brumario de Luís Bonaparte* escrito en 1852; la comparación entre los sucesos revolucionarios de fines del siglo XVIII con los que condujeron al golpe de estado de Luís Bonaparte en 1851, se abre justamente con una invocación teatral, contrastando la dimensión trágica de los acontecimientos originales con la de farsa de los que luego los imitan: tragedia y farsa, que revela un falso juego, de quienes hacen la historia mirando hacia el pasado y no hacia el porvenir.

Hegel dice en alguna parte que todos los grandes hechos y personajes de la historia universal aparecen, como si dijéramos, dos veces. Pero se olvidó de agregar: una vez como tragedia y la otra como farsa. Caussidière por Dantón, Luís Blanc por Robespierre, la Montaña de 1848 a 1851 por la Montaña de 1793 a 1795, el sobrino por el tío. ¡Y a la misma caricatura en las circunstancias que acompañan a la segunda edición del Dieciocho Brumario!

Los hombres hacen su propia historia, pero no la hacen a su libre arbitrio, bajo circunstancias elegidas por ellos mismos, sino bajo aquellas circunstancias con que se encuentran directamente, que existen y les han sido legadas por el pasado.

¹ Michel Foucault termina su texto *Nietzsche, Freud, Marx* señalando el carácter irreconciliable entre la semiótica y la hermenéutica. “La muerte de la interpretación consiste en creer que hay signos, signos que existen originariamente, primariamente, realmente, como señales coherentes, pertinentes y sistemáticas. La vida de la interpretación, al contrario, es creer que no hay sino interpretaciones. Me parece que es preciso comprender muy bien esta cosa que muchos de nuestros contemporáneos olvidan: que la *hermenéutica y la semiología son dos enemigos bravíos*. Una hermenéutica que se repliega sobre una semiología cree en la existencia absoluta de los signos: abandona la violencia, lo inacabado, lo infinito de las interpretaciones, para hacer reinar el terror del indicio, y recelar del lenguaje. Reconocemos aquí el marxismo después de MARX. Por el contrario, una hermenéutica que se envuelve en ella misma, entra en el dominio de los lenguajes que no cesan de implicarse a sí mismos, esta región medianera de la locura y del puro lenguaje. Es allí donde nosotros reconocemos a NIETZSCHE.” (Foucault, 1967, p.222) Esta consideración sin duda hoy no resulta pertinente, sobre todo, con la revaluación que desde finales de la década de 1960 se hizo de la semiótica de Peirce y en general del pragmatismo norteamericano. La posibilidad de una semiosis infinita abre desde esta perspectiva de la inestabilidad signica, de su condición de Representamen condicionado por una situación Interpretante que es impersonal y que se dimensiona según las variaciones epocales y espaciales. Un signo por tanto, no es algo estable, sino que ya en sí mismo hay una interpretación y por tanto, una construcción del mundo. Foucault claramente, se apuntala en la semiología de la tradición francesa, que desde Saussure plantea una legibilidad del mundo y no una interpretación del mismo, ello inspirado por el predominio del modelo lingüístico; un poco a la manera de Barthes quien por ejemplo miraba la ciudad como conjunto signico que se podía leer. Hoy estamos distantes de esta perspectiva gracias a autores como Umberto Eco. Ver el apartado final de este trabajo *De cavernas artificiosas y luces de neón; conclusión*

La tradición de todas las generaciones muertas oprime como una pesadilla el cerebro de los vivos. [...] Así, [...] la revolución de 1789-1814 se vistió alternativamente con el ropaje de la República romana y del Imperio romano, y la revolución de 1848 no supo hacer nada mejor que parodiar aquí al 1789 y allá la tradición revolucionaria de 1793 a 1795. [...]

[...] La revolución social del siglo XIX no puede sacar su poesía del pasado, sino solamente del porvenir. No puede comenzar su propia tarea antes de despojarse de toda veneración supersticiosa por el pasado. Las anteriores revoluciones necesitaban remontarse a los recuerdos de la historia universal para aturdirse acerca de su propio contenido. La revolución del siglo XIX debe dejar que los muertos entierren a sus muertos, para cobrar conciencia de su propio contenido. Allí, la frase desbordaba el contenido; aquí, el contenido desborda la frase. (Marx, 1852)

Un teatro con una obra precisa, que es la de la Historia Universal desplegándose; una fuerzas impersonales que condicionan la obra; un rostro bifronte entre la tragedia y la farsa; unos actores que a su vez son espectadores¹. París es el escenario de ese momento de la Historia Universal, pero ello no implica que se mire con cuidado todo el escenario, la forma misma en que el afuera ciudadano configura los devenires subjetivos, las formas de actuación; no existe la posibilidad para detenerse en las calles, en el caos urbano, en las callejuelas oscuras en donde habitan esas figuras sin conciencia de clase -lumpem-

¹ Es obvio que no hacemos una consideración en el mismo sentido en que lo hace Hayden White cuando señala, desde lo narratológico, que la opción de Marx por armas tramas desde lo trágico y lo cómico, se compadece con una organización argumentativa bien en forma mecanicista (donde cada individuo o acción depende de fuerzas suprahistóricas que son el verdadero motor de la historia) u orgánica (en donde esos mismos elementos individuales y diversos, se integran en una explicación que presenta la imagen de una totalidad orgánica), y en últimas con la opción tropológica que va entre la metonimia y la sinécdoque. En su aproximación White parte de la concepción tradicional de la tropología, que desde el principio hemos puesto en entredicho en este trabajo. Ver: White, 1973

proletariado¹-, pero con comportamientos espontáneos, siempre evanescentes, porque son los más superficiales de los superficiales, los intérpretes permanentes de un mundo que siempre se está renovando y revolucionando. Balzac, a quien tanto admiraba Marx, sabía de ello, como en general toda la literatura que hizo de la ciudad un escenario, pero en donde no se libraban tan sólo las batallas de la Historia Universal, sino las del día a día, las que revelan el carácter inestable de todo devenir subjetivo, las que incluso parecen poner en entredicho el privilegio de la visión teatral, justamente porque no hay libreto y porque la verdadera condición trágica no es la que obedece a una teleología –que es innegable, está presente en Marx y Engels-, sino al azar que ponen en entredicho cualquier *deux ex machina* que en últimas resolverá el conflicto.

Ahora bien, lo que no deja de ser llamativo, es que en cuanto pensadores del afuera, esta

¹ En *El dieciocho brumario*, Marx habla de dicho lumpemproletariado en los siguientes términos: “Bajo el pretexto de crear una sociedad de beneficencia, se organizó al lumpemproletariado de París en secciones secretas, cada una de ellas dirigida por agentes bonapartistas y en general bonapartista a la cabeza de todas. Junto a *roués* [apaleados, molidos, abandonados, pero también taimados, ruines, bellacos] arruinados, con equívocos medios de vida y de equívoca procedencia, junto a vástagos degenerados y aventureros de la burguesía, vagabundos, licenciados de tropa, licenciados de presidio, huidos de galeras, timadores, saltimbanquis, lazzaroni [gandules], carteristas y rateros, jugadores, alcahuetes, dueños de burdeles, mozos de cuerda, escritoruelos, organilleros, traperos, afiladores, caldereros, mendigos, en una palabra, toda esa masa informe, difusa y errante que los franceses llaman la *bohème*: con estos elementos, tan afines a él, formó Bonaparte la solera de la Sociedad del 10 de Diciembre, ‘Sociedad de beneficencia’ en cuanto que todos sus componentes sentían, al igual que Bonaparte, la necesidad de beneficiarse a costa de la nación trabajadora. Este Bonaparte, que se erige en *jefe del lumpemproletariado*, que sólo en éste encuentra reproducidos en masa los intereses, que él personalmente persigue, que reconoce en esta hez, desecho y escoria de todas las clases, la única clase en la que puede apoyarse sin reservas, es el auténtico Bonaparte, el Bonaparte *sans phrase*. Viejo *roué* ladino, concibe la vida histórica de los pueblos y los grandes actos de Gobierno y de Estado como una comedia, en el sentido más vulgar de la palabra, como una mascarada, en que los grandes disfraces y las frases y gestos no son más que la careta para ocultar lo más mezquino y miserable. Así, en su expedición a Estrasburgo, el buitre suizo amaestrado desempeñó el papel de águila napoleónica. Para su incursión en Boulogne, embute a unos cuantos lacayos de Londres en uniformes franceses. Ellos representan el ejército. En su Sociedad del 10 de Diciembre, reunió a 10.000 miserables del lumpen, que habían de representar al pueblo, como Nick Bottom representaba el león. En un momento en que la misma burguesía representaba la comedia más completa, pero con la mayor seriedad del mundo, sin faltar a ninguna de las pedantescas condiciones de la etiqueta dramática francesa, y ella misma obraba a medias engañada y a medias convencida de la solemnidad de sus acciones y representaciones dramáticas, tenía que vencer por fuerza el aventurero que tomase lisa y llanamente la comedia como tal comedia. Sólo después de eliminar a su solemne adversario, cuando él mismo toma en serio su papel imperial y cree representar, con su careta napoleónica, al auténtico Napoleón, sólo entonces es víctima de su propia concepción del mundo, el payaso serio que ya no toma a la historia universal por una comedia, sino su comedia por la historia universal. Lo que para los obreros socialistas habían sido los talleres nacionales y para los republicanos burgueses los *gardes mobiles*, era para Bonaparte la Sociedad del 10 de Diciembre: la fuerza combativa de partido propia de él. Las secciones de esa sociedad, enviadas por grupos a las estaciones debían improvisarle en sus viajes un público, representar el entusiasmo popular, gritar *Vive l'Empereur!*, insultar y apalea a los republicanos, naturalmente bajo la protección de la policía.” (Capítulo V) La dimensión teatral que venimos señalando, claramente se confirma. Ver: Marx, 1852 (edición digital)

perspectiva se haya olvidado en sus consideraciones; quizás los propósitos de Marx y Engels, al ser tan universales, no les permitieron comprender el juego que otros, en particular los socialistas utópicos –tan vilipendiados por ellos–, sí entendieron: el proceso productivo creado en la máquina, implicaba la transformación de la ciudad en lo mismo, en una máquina. Mirando el afuera, descubrieron que la ciudad no era teatro, sino que en la medida en que se transformaban las formas de producción, se daba también una transformación en la vida urbana; en ellos, como señalaría después Walter Benjamin hablando de Fourier, “el más íntimo impulso dado a la utopía [...] se encuentra en la aparición de las máquinas.” Ciudad máquina –bien en las que había en ese momento y que eran objeto de cuestionamiento por parte del utopista francés o bien en su imaginado falansterio–, que no funciona por prescripciones morales sino “en un funcionamiento eficaz de la sociedad, cuyas fuerzas motrices son las pasiones. Mediante los engranajes de las pasiones, mediante la compleja combinación de las pasiones mecanicistas con la pasión cabalista, Fourier se representa la psicología colectiva como si fuera un mecanismo de relojería. La armonía fourierista es el producto necesario de este juego combinado.” (Benjamin, 1939, p.52)¹

No obstante, bajo la imagen del teatro, la comprensión maquinica –mejor aún, mecánica²– no era tan evidente para Marx y Engels. De hecho, ese escenario y a la vez, campo

¹ Como es sabido, esta versión de *París, capital del siglo XIX* es un resumen del inacabado *Libro de los pasajes*. El resumen que ofrecemos es el de 1939. En 1935 Benjamin había elaborado otro resumen en donde decía lo siguiente: “Esta situación se hace reconocible en la utopía de Fourier, que recibe su impulso más poderoso de la aparición de las máquinas. Pero este no llega a expresarse directamente en su análisis, que parte de la inmoralidad del comercio y de la falsa moral que entra a su servicio. El falansterio debe devolver a los hombres a aquellas situaciones en las que sobra lo ético. Su organización, enormemente compleja, aparece como una máquina. Los engranajes de las pasiones, la complicada interacción de las pasiones mecanicistas con la pasión cabalista, son primitivas analogía de la máquina en el terreno de la psicología. Esta maquinaria humana, produce el país de Jauja, la antiquísima imagen desiderativa que ha llenado de vida la utopía de Fourier.” (Benjamin, 1935, p.39)

² En *Propedéutica para una metaforología* hablábamos de metáfora maquinica, pero en realidad debe hablarse de mecánica. La primera también se ajusta a las condiciones de la metáfora orgánica, ya que aparece en el siglo XVI, cuando la concepción del cuerpo u organismo como máquina, se hace popular; mientras que lo mecánico es parte de las transformaciones que introduce la Revolución Industrial y por tanto, se corresponde más con el siglo XIX, y entonces la máquina –al resolver sus problemas de combustión interna– adquirirá una autonomía que ya no será la imitación del cuerpo humano o animal, como sí ocurría antes con el autómatas del teatro barroco y clásico. Aparecerá más bien el robot, y entonces la autonomía de la máquina, su diseño y forma, no tendrán un referente en los cuerpos vivos. En términos de Baudrillard pasaría de una primera forma de simulacro a una segunda, de un signo con cierta referencia a un signo descasado en donde el referente parece perdido. Ver: Baudrillard, 1976, pp. 59-101

de batalla, era en donde la historia manifestaría su fin, su propósito, su grandeza. Ahí, justamente estaba el cuño hegeliano, por cuanto la historia –allende de idealismos o materialismos- era lo que realmente importaba y era en donde se desplegaba, no tanto la Idea, cuanto la lucha de clases, presencia constante en el tiempo que, a pesar de todo, no tenía porque ser eterna; lucha de clases que desde la Antigüedad –quizás desde la pre-historia- acompañaba esa evolución humana cuya cumbre sería justamente, su desaparición.

Claro está que ellos no eran los únicos, ni los primeros, que veían la ciudad como un escenario, como un teatro en donde se desplegaban –a más de la lucha de clases-, las intrigas políticas y los pequeños conflictos cotidianos. De hecho, esa condición escénica era la que desde el siglo XVIII tanto molestaba a Rousseau y tanto alababa D’Alembert¹. Debate teatral que remitía a las formas de cortesía que se habían instaurado desde las primeras manifestaciones del mundo moderno, y que del ámbito de la corte se habían trasladado a las calles y a los espacios públicos; debate teatral, por demás está decirlo, que se vincula con las condiciones de la escena en el siglo XVIII con un público participante y que en modo alguno tiene que ver con la pasividad de nuestras “experiencias estéticas” con la escena hoy en día. El teatro urbano, la ciudad teatral, aparece pues, bajo la férula de la colectivización de unas prácticas –las que había configurado una sociedad cortesana, y la asistencia participante a los espectáculos escénicos-, y de un hecho políti-

¹ Sin embargo, la idea de la ciudad como teatro, y de los ciudadanos que cumplen diferentes roles, es bastante antigua. Según Richard Sennett: “El estudio de los roles tiene una larga historia (aunque no reconocida por los sociólogos) en el pensamiento occidental. [...] Existe la tradición del *theatrum mundi*. La vida humana como una función de marionetas escenificada por los dioses era la visión de Platón en las *Leyes*; la sociedad como un teatro fue el lema del *Satiricón* de Petronio. En tiempos del Cristianismo, el teatro del mundo era concebido a menudo como teniendo un público de una sola persona, un Dios que observaba angustiado desde el cielo el pavoneo y la mascarada de sus hijos debajo. En el siglo XVIII, cuando las gentes hablaban del mundo como un teatro, comenzaron a imaginar un nuevo auditorio para sus actitudes: unos a otros; la angustia divina dándole sentido a un público dispuesto a disfrutar, aunque un poco cínicamente, la actuación y las simulaciones de la vida cotidiana. Y en tiempos más recientes esta identificación de teatro y sociedad ha sido continuada en la *Comedia Humana* de Balzac, en Baudelaire, Mann y, curiosamente, en Freud.” (Sennett, 1977, p.49) Es decir, si la metáfora teatral ha persistido, lo hace cambiando al tenor de las variaciones sociotécnicas y políticas; por eso, remitirnos al debate Rousseau-D’Alembert es rastrear la perspectiva en la emergencia del mundo moderno. Más adelante ampliaremos los términos de esta discusión, ya que allí se juegan elementos fundamentales para la operatividad de dicha metáfora hasta nuestros días y sobre todo, porque la misma se vincula con las alteraciones que sufre la representación en las sociedades occidentales modernas.

co-social: la emergencia de la opinión pública.¹

En todo caso, con Marx y Engels, cercanos a Rousseau en este sentido, encontramos que ese teatro tiene una consecuencia más profunda: la desigualdad ostensible entre el campo y la ciudad. “La burguesía ha sometido al campo a la dominación de la ciudad. Ha creado ciudades enormes, ha incrementado en alto grado el número de la población urbana con relación a la rural, sustrayendo así a una parte de la población al idiotismo de la vida rural.” (Marx-Engels, p.44). Idiotismo, cabe aclarar, que no ha de entenderse como estupidez mental, como retraso físico o psicofísico, sino como limitación en la participación política, como imposibilidad de acceder a un proceso político en donde se pudiesen alterar las condiciones vitales de todos los hombres; idiotez en el sentido griego de aquel que no participa de la vida política, pero en este caso no por voluntad propia, sino porque la voluntad le ha sido condicionada por un medio que le ha inhibido, que le ha anulado la posibilidad de comprender qué cadenas le oprimen y que la lucha de los proletarios urbanos es también la lucha de los campesinos². Por eso, un objetivo de un partido comunista, era la “unificación de la explotación de la agricultura y la industria, acción en pro de la paulatina eliminación de la diferencia entre la ciudad y el campo” (*Ibíd*, p. 67); o mejor, acceso de todos a la transparencia y abandono del artificio que la sociedad burguesa había instaurado. ¿No es acaso lo que permanentemente se trasluce en las páginas del *Manifiesto*? De hecho, hay una crítica moral a la burguesía, esa que ha

¹ La idea de Opinión Pública estaba en el fondo de la reflexión de Rousseau quien pensaba que la democracia sólo podría existir en la medida en que hubiese un número limitado de habitantes de la ciudad, y por tanto en donde –en malabar particular- la voluntad general se acercara a la opinión de la mayoría; pero ello a su vez, implicaba un grado de transparencia, de olvido del artificio, una cierta “naturalidad” que era evidente que no podía existir en las grandes urbes. Por eso, en París el desequilibrio entre la opinión de la mayoría y la voluntad general se podía salvar en desmedro de la segunda, y amparada en la confusión de ambas dimensiones, tal como ocurrió en los procesos revolucionarios. París, pletórica de artificio, engendraba ese desequilibrio; al ser un teatro, uno en donde la vida se escenificaba y en donde el disimulo era la condición fundamental de la opinión, entonces no podía construir un mundo democrático que sólo existiría en ciudades pequeñas, como Ginebra.

² En todo caso, ese sentido griego que estaba implícito en la comprensión de Marx y Engels, no persistió en el socialismo de sus contemporáneos y de sus sucesores. “¿Cuántos socialistas, por ejemplo, se negaron a recoger esa arraigada frase de archivo sobre la ‘imbecilidad de la vida rural’? Hasta hace muy poco, en realidad hasta que estallaran las revoluciones socialistas campesinas de China y de Cuba, este reflejo era habitual entre los socialistas metropolitanos de Europa. [...] Porque desde la época de Marx llegó a ser un lugar común hablar, en ciertos contextos, del carácter progresista del capitalismo y, dentro de él, del urbanismo y la modernización social. [...] Contra esta poderosa tendencia, en la que algunas formas de socialismo ofrecen completar la empresa capitalista, hasta el viejo, triste y retrospectivo radicalismo parece sostener y encarnar una preocupación humanitaria.” (Williams, 1973, p.65)

creado la comunidad de mujeres bajo la apariencia del matrimonio y la familia burguesa; esa que ha destruido la familia proletaria y ha prostituido a sus esposas e hijas, o a lo sumo sólo las convierte en mano de obra barata; esa burguesía que aparenta algo, pero hace otra cosa, cuyo discurso disimula sus más perversas intenciones. Acabar con la burguesía es acabar con el teatro, con esas imposturas, revelar la naturalidad –incluso la comunidad de mujeres es algo natural, mientras que la familia es el disimulo¹-, y por ende, en lo que atañe a nuestro interés, poner freno al sojuzgamiento que la ciudad impone al campo y a los pocos habitantes rurales que quedan; el campesino también es un proletario, sólo que no lo sabe y el movimiento obrero-comunista, debería hacer labor de concientización de estos seres que parecen un tanto al margen de la historia, que parecen un poco la presencia del resto del mundo en el corazón de Europa.

Por eso, resulta llamativo el tono europeísta del *Manifiesto* sobre todo cuando se supone que los obreros no tienen patria y sobre todo, cuando era obvio –tal como lo pusieron en evidencia diversos levantamientos socialistas en América Latina, años después- que el malestar moderno era algo que no sólo atañía al Viejo Mundo sino también a esos territorios marginales: el capitalismo, y tanto Marx como Engels lo sabían, involucraba a todo el planeta. Y sin embargo, para ellos el escenario del combate, si bien estaba en la ciudad, era a su vez más amplio: toda Europa y sobre todo, los países centrales del desarrollo capitalista. Parecía que la afirmación hegeliana sobre la distinción entre Viejo y Nuevo Mundo seguía repercutiendo en el pensamiento de Marx y Engels, y que bien podrían suscribir la afirmación de Hegel sobre las limitadas posibilidades de los países latinoamericanos para un proyecto histórico universal: en virtud de su geografía, su condición climática, a la tradición católica, a los efectos de la conquista y sobre todo, a la mezcla racial que hacía que la debilidad congénita del indígena se transmitiera a los mestizos y criollos de Suramérica.

Todo ello, si bien no era lo que hacía que el despliegue de la Idea y del Espíritu sólo fuera privilegio de unos cuantos países, sí era lo que revelaba el porqué del llamado europeísta; en esas otras regiones no estaban dadas las condiciones materiales de producción

¹ Esta idea es tomada de Fourier y no sólo influyó en Marx y Engels, sino en los anarquistas e incluso en los anarquistas latinoamericanos, como veremos más adelante.

como para que se produjesen levantamientos revolucionarios de hondo calado que alterasen y aniquilasen a su vez, las onerosas condiciones de existencia que imponía el capitalismo y la sociedad burguesa¹. Al fin de cuentas, el *Manifiesto comunista* era una presentación de una idea tan revolucionaria en el ámbito de las ciencias sociales como lo eran las ideas de Darwin en el campo de la biología; Marx, señalaba Engels en el prefacio de la edición inglesa de 1888, al cimentar el materialismo histórico y al universalizar la lucha de clases², había cimentado a su vez, “el mismo progreso para las ciencias históricas que el que cimentó Darwin para las ciencias naturales” (*Ibíd*, p.136) El grado de evolución estaba en las sociedades europeas, estaba en Inglaterra, en Alemania, en Francia, quizás en Bélgica; ese gran organismo que es lo social, había evolucionado hasta el punto de dar el paso de una transformación profunda de donde emergería otro ser, otro nuevo hombre y otro nuevo mundo. El resto del mundo, estaba en la línea evolutiva, pero aún no había alcanzado el nivel que sí tenían esos organismos sociales europeos³.

¹ El texto de 1858 sobre Simón Bolívar escrito por Marx para la New American Cyclopedia es significativo en este sentido. Un propósito alienta este trabajo: desmitificar la figura de Bolívar que en Europa había alcanzado ribetes especiales, mostrando justamente la Independencia americana no como parte de la Revolución del futuro, sino como un levantamiento burgués bastante pobre en donde oportunistas como Simón Bolívar se habían hecho con el poder. En su afán por desmitificar la figura de Bolívar –mitificación debida en buena parte al impulso romántico de la época–, Marx fue ligero en la evaluación histórica, consultó tan sólo dos fuentes y es obvio que su posición ideológica y sus concepciones teóricas se antepusieron a la evaluación que como historiador debía haber hecho. Al respecto ver: Marx, Karl, *Bolívar y Ponte, Simón*, en: <http://www.marxists.org/espanol/m-e/1850s/58-boliv.htm>. Y para una evaluación crítica de este documento, Uribe Celis, Carlos, *Bolívar y Marx, dos enfoques polémicos*, trabajo de 1986 del historiador colombiano en donde señala 67 gazapos históricos de Marx en su breve trabajo biográfico sobre Simón Bolívar.

² “Aunque el *Manifiesto* fue trabajo conjunto de ambos, considero no obstante mi deber señalar que la idea fundamental que constituye su núcleo pertenece a Marx. Esta idea consiste en lo siguiente: que en toda época histórica, el modo económico predominante de producción e intercambio, y la estructura social que deriva necesariamente de él, constituyen el fundamento sobre el cual se basa la historia política e intelectual de esa época, y únicamente a partir de él pude explicársela; que, en consecuencia, toda la historia de la humanidad (desde la abolición del orden gentilicio, con su propiedad común de la tierra) ha sido una historia de la lucha de clases [...] que la historia de esta lucha de clases constituye una serie evolutiva que ha alcanzado en la actualidad una etapa en la cual la clase explotada y oprimida –el proletariado– ya no puede lograr su liberación del yugo de la clase explotadora y dominante –la burguesía– sin liberar al mismo tiempo a toda la sociedad, de una vez por todas, de toda explotación y opresión, de todas las diferencias y luchas de clases.” (*Ibíd*, pp. 135-136)

³ En este sentido, Marx y Engels muestran una incompreensión de la teoría evolutiva de Darwin. “Hay que reconocer que la clasificación biológica rigurosa era mucho más fácil que hacer la social. Darwin, además, había hecho hincapié en que la evolución era en esencia un proceso de ramificación, la creación de variedad, en lugar de ser una línea principal de desarrollo con líneas subsidiarias. Sus expositores, especialmente Haeckel, no le habían hecho caso y todavía menos caso le hicieron los entusiastas de la sociología y la antropología ‘evolutivas’” (Burrow, 2000, p.108) En este sentido, podría hablarse de un lamarckismo en Marx y Engels: la idea de adaptación estaría más acorde con su propuesta que la de selección natural. En el fondo, la sociología inglesa, en especial Spencer, era el referente teórico de ambos autores del *Manifiesto*.

Es claro sin embargo, que hablar de un “darwinismo social” en Marx y Engels, resultaría no sólo una confusión teórica –la raza y la genética no estaban implícitas en su noción de lucha de clases-, sino que resultaría anacrónico; de hecho, sería en las postrimerías del siglo XIX, cuando tal idea arraigó, incluso en los pensadores de países latinoamericanos. Empero, sí resulta claro que una idea de evolución, de progresión, estaba implícita en sus planteamientos; o más aún, estaba implícito el que la noción de la ciudad teatral era parte de una progresión lineal que resultaba necesaria como preanuncio de su propio final. La ciudad teatro, la ciudad de la impostura, la ciudad del fetiche no era más que algo que se habría de derribar con el tiempo y sobre todo, era algo que en su seno exacerbaba las contradicciones irresolubles del mundo burgués; ciudad teatro que debía dar paso en vez, a otra gran obra, al drama de la Historia Universal en donde se desplegaba la eterna lucha de clases que pronto llegaría a su fin.

II

La ciudad teatral en el anhelo del buen liberal Domingo Faustino Sarmiento

Ahora bien, ese fetiche de la ciudad teatro, era precisamente lo que más atraía a todos, a propios y a extraños, y era en donde se revelaba el potencial de esa ciudad. La metáfora teatral era la que difundía la literatura europea y era al mismo tiempo, el depósito indiciario en el cual se buscaban las evidencias del mundo moderno, de la *modernité*, como la llamaría Baudelaire en su fabulosa indagación de la urbe parisina. No es por tanto fortuito, que en cuanto teatro, la ciudad moderna resultara lo más importante para diversos autores latinoamericanos del siglo XIX y que, si bien las máquinas atraían y conmocionaban los espíritus de los privilegiados que pudieron viajar a Europa y Estados Unidos durante esta centuria, lo cierto era que todo se veía como un gran decorado, como una forma de disposición escénica que encantaba y encarnaba un telos y un deber ser para repúblicas recién emancipadas como eran las del sur del Río Bravo. Ciudad teatro-fetiche, que al contrario de lo que veíamos en Marx y Engels, no se contradecía con el drama de la Historia en tierras americanas: un buen escenario era condición para la realización de la Historia. La doble dimensión de la metáfora teatral estaba por tanto unida, sin fisuras ni contradicciones, en muchos de los pensadores decimonónicos de América Latina.

Uno de ellos, Domingo Faustino Sarmiento, en Argentina, hacía eco de esa dimensión y sacaba las consecuencias de esa opción metafórica. Nacido en la segunda década del siglo XIX¹, este autor prolífico y casi autodidacta, escribió en 1845 *Facundo*, texto que recapitula la historia argentina desde una perspectiva que, por decir lo menos, resulta problemática; perspectiva que entiende la historia de su país, y de contera la de toda América Latina, como el enfrentamiento entre la Ciudad civilizada y el Campo bárbaro; perspectiva que opone la civilización de cuño europeo a la barbarie que es fruto del desarrollo de la especie humana en condiciones tan particulares como la pampa argentina. De ahí, que la obra también sea conocida como *Civilización y Barbarie*, y que lo que busque finalmente sea un cuestionamiento a los gobernantes argentinos –caudillos de origen ru-

¹ En 1811 en San Juan, capital de la provincia homónima.

ral-, para que dejen el sitio a los civilizados ciudadanos que por el hecho de ser de la ciudad –sea esta Buenos Aires, Córdoba o Santa Fe- pueden llevar al país por una senda de progreso y equipararse a los países europeos.

Comienza su obra, señalando la falencia fundamental: no se ha estudiado en términos “científicos” la situación política de Argentina y la de América Latina en general, como sí ocurrió con Estados Unidos y la mirada que de su historia y vida política hizo Tocqueville. De alguna manera, su propósito es empezar a llenar este vacío teórico y por eso, valiéndose de la biografía de un bárbaro, como Facundo Quiroga –y *ad látera*, de su sucesor Juan Manuel Rosas- trata de examinar la historia argentina luego de la Independencia y cree encontrar una clave para interpretar dicha historia. De hecho, si se hubiese hecho una mirada desde una adecuada teoría social:

Hubiérase entonces explicado el misterio de la lucha obstinada que despedaza a aquella república; hubiéranse clasificado distintamente los elementos contrarios, invencibles, que se chocan; hubiérase asignado su parte a la configuración de un terreno y a los hábitos que ella engendra; su parte a las tradiciones españolas y a la conciencia nacional inicua, plebeya, que han dejado la Inquisición y el absolutismo hispano; su parte a la influencia de las ideas opuestas que han trastornado el mundo político; su parte a la barbarie indígena; su parte a la civilización europea; su parte, en fin, a la democracia consagrada por la Revolución de 1810, a la igualdad, cuyo dogma ha penetrado hasta las capas inferiores de la sociedad. (Sarmiento, 1845, p.4)

Y con esta orientación hace toda una biografía de un hombre tan particular como Juan Facundo Quiroga, ya que en su vida se demuestra que la historia argentina –si acaso ésta la hubiesen hecho observadores adecuados¹- “habría revelado a los ojos atónitos de

¹ Literalmente dice Sarmiento: “Este estudio, que nosotros no estamos aún en condiciones de hacer, por nuestra falta de formación filosófica e histórica, hecho por observadores competentes, habría revelado a los ojos atónitos de Europa un mundo nuevo en política.” (*Ibíd.*) No sabemos si esa falta de condiciones hablan de sí mismo –y su obra desmentiría lo dicho- o a la Argentina o a toda América Latina, que también se podría desmentir. Al contrario de lo que se cree, las élites latinoamericanas tenían una amplia formación filosófica y luego de la Independencia, emprendieron reformas educativas que propendían por traer a estos países debates filosófico-políticos de actualidad. Tal vez, y ello se pondrá en evidencia tanto con Sarmiento como con Miguel Samper –en Colombia-, lo que se hizo fue asumir mecánicamente muchos de los modelos políticos, filosóficos y teóricos, sin tener en cuenta las particularidades históricas de América Latina. No obstante, la imagen de una América Latina inculta, de unos líderes incapaces, era lugar común no sólo en estos territorios, sino también en Europa; Marx señalaba, en el ya referido texto para la *New American Cyclopedia*, que Simón Bolívar se formó leyendo “novelas francesas”... Olvidó que esas novelas se llamaban *El contrato social*, *Emilio o de la educación*, *El espíritu de las leyes*...

Europa un mundo nuevo en política, una lucha ingenua, franca y primitiva entre los últimos progresos del espíritu humano y los rudimentos de la vida salvaje, entre las ciudades populosas y los bosques sombríos.” (*Ibíd.*) Su obra busca mostrar y explicar que hay una tensión no resuelta entre la civilización de cuño europeo y la barbarie que es parte de la herencia española; barbarie, además, que se explica por condiciones climáticas ya que existe “un fondo de poesía que nace de los accidentes naturales del país y de las costumbres excepcionales que engendra”. (*Ibíd.*, p. 45)

En efecto, la obra de Sarmiento quiere conjugar las más diversas tradiciones, y para explicar el atraso de su país, debe recurrir a una inveterada argumentación en Occidente que se remonta a Hipócrates y que sobre todo, en el despliegue del mundo moderno se hará más importante; explicación desde el entorno climático, que a raíz del descubrimiento de América conducirá al intento por establecer el cuadro del mundo, el sistema del planeta, en función del lugar y clima que rodea a cada uno de los seres vivos. Montesquieu en *Del Espíritu de las Leyes* señalaba ya la importancia del clima en el carácter de los hombres y cómo ello incidía en la configuración de un determinado ordenamiento legal y de gobierno. “Si es verdad que el carácter del alma y las pasiones del corazón son muy diferentes según los distintos climas, las leyes deberán ser relativas a la diferencia de dichas pasiones y de dichos caracteres.” (Montesquieu, p.155) Por tanto, la historia más que el despliegue de diferencias o de ciertas verdades universales en el tiempo –tal como la veía el siglo XIX en su vocación historicista-, se veía como la confirmación de un cuadro, de un sistema del mundo, que bien podría revelarse como inamovible. El clima y la geografía determinaban unos caracteres que no variaban, que hacían las veces de condiciones ineludibles y que eran el eje de cualquier taxonomía. Por eso, en Montesquieu, las leyes y las formas de gobierno reposaban entre otras, en circunstancias ambientales; por eso, Buffon podía hacer una clasificación de las especies naturales según la geografía y aún más, en virtud de las mismas, determinar su inferioridad y superioridad; por eso, la clasificación, la taxonomía, establecía cuadros que restándole importancia al creador divino, explicaban la diversidad desde el entorno. Buffon presumía con ello y decía que él había sido el primero en establecer esa dimensión, fundando así una geografía zoológica. “Le plus grand fait, le plus général, le plus inconnu à tous les naturalistes avant moi ; ce fait est que les animaux de parties méridionales de l’ancien conti-

nent ne se trouvent pas dans le nouveau, et que réciproquement ceux de l'Amérique méridionale, ne se trouvent pas dans l'ancien continent"¹ (en: Gerbi, 1975, p.15).

Y ese afán taxonómico justamente es lo mismo que se revela en Sarmiento, sobre todo, porque sus fuentes, que a guisa de respaldo teórico –a la sazón de justificación de sus prejuicios-, están a caballo entre el pensamiento ilustrado y un pensamiento que se revela desde los límites de la finitud, es decir, de aquel que valora la historia y la historicidad como eje. Él mismo lo reconoce, cuando señala que en San Juan del Estero, su ciudad natal, a pesar de la mano del bárbaro, “existen aún los restos de seis o siete bibliotecas de particulares en que estaban reunidas las principales obras del siglo XVIII, y las traducciones de las mejores obras griegas y latinas. Yo no he tenido otra instrucción hasta el año 36, que la que esas ricas, aunque trucas bibliotecas, pudieron proporcionarme.” (Sarmiento, pp.88-89) Formación ilustrada, empero, de la cual él ya empezaba a ver sus límites y sobre todo, de la cual era necesario tomar distancia como una forma de dar espacio a una verdadera civilización encarnada por la ciudad, por esa entidad abstracta que en sí misma era portadora de los más altos y preclaros valores republicanos. De este modo, si bien con Rousseau se aprendía –gracias a su ensayo sobre el origen de las lenguas (del fundamento de su taxonomía, en últimas)- que “el *triste*², que predomina en los pueblos del Norte, es un canto frigio, plañidero, natural al hombre en el estado primitivo de barbarie, según Rousseau” (*Ibíd.*, p.49), tampoco podía olvidarse que “Rousseau era un sofista” (p.144); que el *Contrato Social* –libro por el cual se sublevaron tanto Francia como Buenos Aires– está lleno de paradojas; “que Voltaire no tenía mucha razón” (p.144); que Mably, Raynal, Montesquieu, e incluso los más recientes como Benjamin Constant, Bentham, Jean-Baptistes Say, y Adam Smith, deberían tomarse con reservas y sobre todo, deberían someterse al baremo de una crítica en donde la conciencia del fin hacía lugar en las consideraciones pseudo-sociológicas y pseudo-filosóficas que él intentaba.

De ahí que su libro sea como una especie de gozne, una bisagra entre dos tiempos, que

¹ “El más grande hecho, amplio y más desconocido por todos los naturalistas antes de mí; el hecho de que los animales de la parte meridional del antiguo continente no se encuentran en el nuevo, y a su vez, los de la América meridional no se encuentran en el antiguo.” (Trad. personal).

² Forma de canto popular argentino, como la vidalita, la zamba o la chacarera.

revela cómo se transita de una forma de pensar a otra.¹ La finitud, la conciencia de una lucha entre vida y muerte, parece ser lo que se perfila a lo largo de las páginas del libro; la taxonomía se conmueve, porque hay un combate en donde puede disolverse la ilusión de permanencia, y en vez, todo aquello que se ama –la civilización europea, la ciudad, la ciudad teatral- puede desvanecerse en medio de los arrebatos del bárbaro, del hombre inculto venido de las pampas. Ya no es tan sólo un estudio estático de la vida argentina, sino un intento por hacer una sociología que muestre las verdaderas implicaciones de un pensamiento que se inserta en el conflicto, en esa orientación que abierta por Tocqueville, Sismondi, Thierry, Michelet y Guizot, revele la presencia de nuevos factores: “las razas, [...] hábitos nacionales, [y] antecedentes históricos.” (p.144) Cambio y variación permanentes, por tanto, es lo que prometen todos estos elementos; un fin que no sólo se alcanza, como se podía creer con la Ilustración y con las primeras formas revolucionarias, en un ordenamiento de factores –incluso en la aceptación de lo inevitable, como el clima-, sino tomando distancia de ese orden, de esos cuadros de estabilidad, en donde el conflicto haga lugar; conflicto en últimas entre la *civilización* y la *barbarie*, en donde todos los antagonistas –las razas (indígenas, españoles, inmigraciones europeas), las costumbres (tradición frente al progreso), y la historia (un pasado que debe ser superado)- entren en la liza que les corresponde, dibujando de este modo un horizonte distinto, un fin, un telos, en donde la ciudad ha de ser la gran protagonista ya que ella será, si bien no el lugar en donde cesen y se diriman todas las tensiones, sí la esperanza de que allí se den de otro modo. Por eso, Facundo y Rosas, sus grandes antagonistas políticos, no encarnan un elemento residual, sino un potencial destructivo y hasta un demonio de visos apocalípticos, que han de atacar la urbe civilizada en nombre de lo rural que no es pasado muerto, sino algo presente y pletórico de vida. “[Facundo] Quiroga lleva ya la conciencia de su fuerza y cuando vuelva la espalda a la Rioja, ha podido decirla en despedida:

¹ Es claro que acá queremos señalar, que en términos foucaultianos, Sarmiento está entre la episteme de la Representación (en donde hay un “sistema articulado de una *mathesis*, de una *taxinomia*, y de un *análisis genético*. Las ciencias llevan siempre consigo el proyecto, aun cuando sea lejano, de una puesta exhaustiva en orden; señalan siempre también hacia el descubrimiento de los elementos simples y de su composición progresiva; y en su medio son un cuadro, presentación de los conocimientos en un sistema contemporáneo de sí mismo. El centro del saber, en los siglos XVII y XVIII es el *cuadro*, Foucault, 1966, p. 80), y la de la Finitud o Historia (“La filosofía del siglo XIX se alojará en la distancia de la historia con respecto a la Historia, de los acontecimientos al Origen, de la evolución al primer desgarramiento de la fuente, del olvido al Retorno. No será pues, metafísica sino en la medida en que será Memoria y, necesariamente, volverá a llevar el pensamiento a la cuestión de qué significa para el pensamiento tener historia. Esta cuestión insoslayable presionará la filosofía de Hegel a Nietzsche y más allá.” *Ibíd.*, p.215)

‘¡Ay de ti, ciudad! En verdad os digo que dentro de poco no quedará piedra sobre piedra.’ ” (p.116)¹

Por eso, la alusión al clima –en el sentido de Montesquieu- y en general, a toda forma de taxonomía dieciochesca, revela en primer lugar una fidelidad a una formación, a unos ideales, a un proceso independista que él –como muchos otros en América Latina- calificaba de revolucionario y en sintonía con lo que el mundo había vivido desde 1783 con la Independencia de los Estados Unidos; pero, y ello sería lo segundo, revela la conciencia de un tiempo que ya parece claudicar, de una forma de pensar que ha rendido sus armas ante lo inevitable de los acontecimientos y ante la manifiesta situación de revoluciones traicionadas, de un idealismo constitucional –como el de Constant en la revolución de 1830- que parecía imponerse sin tener en cuenta las variaciones históricas y las particularidades de cada lugar, situación y condición. El intento de Sarmiento es pues, ubicar a la Argentina en una particularidad, tratar de comprenderla –incluso con la ilusión de entresacar de los pensadores ilustrados, lo que sea pertinente- y de mostrar su tono particular; ello, siempre y cuando se ajuste a la gran lección de la historia: la ciudad es lo que debe ser salvado. Y es por esto, que todos esos factores antagonistas, esos rivales que podrían encarnar la muerte y el fin del proceso civilizador, deben inscribirse en el gran teatro de la ciudad, en la teatralidad que la misma ofrece.

Las ciudades argentinas tienen la fisonomía regular de casi todas las ciudades americanas; sus calles cortadas en ángulos rectos, su población diseminada en un ancha superficie [...]. La ciudad es el centro de la civilización argentina, española, europea; allí están los talleres de las artes, las tiendas del comercio, las escuelas y colegios, los juzgados, todo lo que caracteriza, en fin, a los pueblos cultos. La elegancia en los modales, las comodidades del lujo, los vestidos europeos, el frac y la levita, tienen allí su *teatro y su lugar conveniente*. No sin objeto hago esta enumeración trivial. La ciudad capital de las provincias pastoras existe algunas veces ella sola sin ciudades menores y no falta alguna en que el terreno inculto llegue hasta ligarse con las calles. El desierto las circunda a más o menos distancia, las cerca, las oprime; la naturaleza salvaje las reduce a unos estrechos oasis de civili-

¹ En otro apartado, señalando el cómo esa barbarie, incluso destruye la economía rural, pone el mismo tono bíblico: “Los Llanos de la Rioja están hoy desiertos, la población ha emigrado a San Juan, los aljibes que daban de beber a millares de rebaños, se han secado. En esos Llanos donde ahora veinte años pacían tantos millares de rebaños, vaga tranquilo el tigre, que ha reconquistado sus dominios; algunas familias de pordioseros recogen algarobas para mantenerse. Así han pagado los Llanos los males que se extendieron sobre la República. ‘¡Ay de ti, Betsaida y Corazain! ¡En verdad os digo que Sodoma y Gomorra fueron mejor tratadas de lo que debíais serlo vosotras!’ ” (p.131)

zación enclavados en un llano inculto de centenares de millas cuadradas, apenas interrumpido por una que otra villa de consideración. Buenos Aires y Córdoba son las que mayor número de villas han podido echar sobre la campaña, como otros tantos focos de civilización. [...] El hombre de la ciudad viste el traje europeo, vive de la vida civilizada tal como la conocemos en todas partes; allí están las leyes, las ideas de progreso, los medios de instrucción, alguna organización municipal, el gobierno regular, etc. Saliendo del recinto de la ciudad, todo cambia de aspecto. [...] Todo lo que hay de civilizado en la ciudad está bloqueado allí, proscrito afuera; y el que osara mostrarse con levita, por ejemplo, y montando en silla inglesa atraería sobre sí las burlas y las agresiones brutales de los campesinos. (pp.31-32, subrayado nuestro)

Pero la ciudad teatro, para ser honestos, justamente es el ideal ilustrado; el escenario que se dibuja es universal, general, tanto como la razón misma, igual para todos, y a su vez, hace de las calles y trazos la avanzadilla kantiana en donde habitan los sujetos de razón, el sujeto trascendental que se orna adecuadamente para revelar su condición. No descubre Sarmiento que la particularidad se le ha puesto en medio de todo su discurso; que la perfecta traza es privilegio de las urbes latinoamericanas, diseñadas según el ideal renacentista y la tradición romana, y que además fue ese proceso histórico que él tanto desprecia –la conquista y la colonización españolas–, el que creó las condiciones para que existiesen bajo esa forma; que la ciudad europea es mucho más caótica, que su crecimiento –con excepción de algunas que por la misma época del Renacimiento se hicieron en España o en Italia inspiradas por la visión de un arquitecto y patrocinadas por un mecenas¹– es un tanto al azar y que sobre todo, ese encuentro con el exterior, con ese desierto rural, es una experiencia que para muchos –en especial los habitantes de las grandes ciudades– resultaba incomprensible: de hecho, pasar de la ciudad amurallada, en

¹ De hecho, en España, el modelo teórico del monje franciscano Francesc Eiximenis (1340/49-1409/12) ya era un modelo ortogonal, que combinaba “ideas tomadas de Aristóteles, Vitruvio o Vegetio, pero también de San Pablo, San Agustín y Santo Tomás”, y que buscaba reemplazar en la ciudad de Valencia el modelo imperfecto de ciudad imperfecta por el modelo cristiano de ciudad perfecta, en donde, “ ‘La ciudad –escribe Eiximenis– debe estar bien compuesta, es decir bien arreglada y ordenada en tres cosas: la primera que esté bien arreglada en lo espiritual; la segunda, que esté bien gobernada por buena ley temporal; la tercera que esté bien edificada en la forma material.’ ” (Delefonte, 1997, pp. 118 y 119). Ahora bien, este modelo ortogonal, que ya implicaba una relectura de Vitruvio, es cercano –y quizás en algunos puntos continuador– de las estrategias ordenadoras de la ciudad, tanto en la Italia como en la España renacentistas. De hecho, la cercanía en las formas constructivas de ciudades españolas como Santafé en Granada y Puerto Real, y las que durante la conquista y la colonia se hicieron en América, guardan relación en su disposición ortogonal no tanto porque las primeras hayan sido modelo de las segundas, sino porque. “el mismo modelo que sirvió para trazar el plano de Santa Fe –la tradición de los campos romanos, reutilizada en la Edad Media y convenientemente actualizada– permitió pocos años más tarde su adaptación y utilización al territorio americano.” (Ibíd., p.188)

donde las calles en modo alguno se perdían en la planicie, a la que pierde dichas mura-llas en virtud del crecimiento de la ciudad, no es lo mismo que las ciudades latinoameri- canas que se hicieron con bordes y fronteras imprecisas con respecto a lo rural. Pero más aún, no vislumbra Sarmiento que la idea de la ciudad oasis invierte la experiencia de la urbe en Occidente, ya que la ciudad no es tanto un paraíso cuanto un lugar del cual se huye, del cual se parte, porque la verdad y el descanso están en los bosques, en las sel- vas; que la idea de la *ciudad-oasis* es más de tono árabe, de los hombres que recorrían de- siertos hasta topar lugares edénicos en donde el agua, la palmera y el dátíl brotaban co- mo un milagro de la naturaleza. Ahí, sin querer, está otra clave: la ciudad latinoamerica- na, al haber aparecido como fuerte, como enclave colonial, como punto de descanso en medio de un camino, como lugar de cruce de tráfico comerciales, hace en medio de la pampa, el llano, la selva o la montaña, las veces de un oasis de civilización en donde aún sus rasgos más pecaminosos constituyen un lenitivo para los ojos cansados de tanta vi- sión de una naturaleza inhóspita.

Buenos Aires está llamada a ser un día la ciudad más gigantesca de ambas Amé- ricas. Bajo un clima benigno, señora de la navegación de cien ríos que fluyen a sus pies, reclinada muellemente sobre un inmenso territorio, y con trece provincias interiores que no conocen otra salida para sus productos, fuera ya la ***Babilonia americana***, si el espíritu de la pampa no hubiese soplado sobre ella, y si no aho- gase en sus fuentes el tributo de riqueza que los ríos y las provincias tiene que llevarla siempre. (p.23, subrayado nuestro)

Pero lo más inquietante, es que ese afán pecaminoso, que aquí se exalta, en Europa misma sería objeto de rechazo. ¿No es acaso una condena, en cuanto teatro y centro de pecado, lo que se revela en la páginas de Marx y Engels en el *Manifiesto Comunista*? ¿No era eso lo que en general se presentaba en la literatura, fuese en Stendhal –cuando hace de Julien Sorel el hipócrita que se beneficia de la duplicidad del carácter citadino-, en Dickens –que nos quiere mostrar a sus desamparados redimiéndose en medio de los más sórdidos personajes engendrados en los miasmas de la gran ciudad-, o en Víctor Hugo, quien hará de la lucha política un personalísimo combate entre buenos y malos habitantes de esa gran Babilonia que es París? Sarmiento, sin embargo, parece ir a con- trapelo del mundo europeo que tanto admira, y de toda la tradición cristiana y occiden- tal, y desea que la Gran Ramera sea el modelo urbano de Buenos Aires; desea un teatro,

incluso un teatro de pecado, pero no descubre que si ya ha hecho una opción teórica – como arriba señalamos- por un pensar que se juega en la finitud, en la constatación del vínculo indisoluble entre vida y muerte, entonces no es tanto un escenario lo que dibuja, sino un prosenio, un límite entre nuevos actores y nuevos espectadores, que ya no harán tan sólo de la vida un espectáculo cotidiano, sino que se sentirán parte de un gran engranaje. Sin duda, América Latina tardó mucho tiempo en descubrir la insuficiencia de esa metáfora teatral, en buena parte por su atraso tecnológico que sólo se empezaría a salvar en la segunda mitad del siglo XIX y de forma más acelerada en las dos últimas décadas del mismo siglo; metáfora teatral en todo caso, que funcionó y funciona hasta nuestros días, pero que pronto tuvo que ocupar su lugar con otras dos: la metáfora orgánica y la metáfora mecánica.

III

El centro de todas las miradas

Si la ciudad es el centro de la civilización, por ende el teatro en donde se libra el combate contra la barbarie, es porque ella misma es el objeto privilegiado para ser visto: es el escenario. Siempre se mira hacia el centro. El centro parece ser el eje de las miradas y es a la vez, desde donde se dibuja un horizonte. No hay nada más allá del centro y del alcance que desde él se pueda hacer. Como una diana al cual hay que dirigir los dardos –buenos o malos, como caricia o como herida- la ciudad es un centro y desde allí se irradia la vida para el resto que serán provincias o a lo sumo tendrán la dudosa dignidad de capitales de provincia –acaso espectadoras de la función central-; la ciudad europea será el centro del centro, ya que frente a la totalidad del globo terráqueo, Europa es el centro y lo demás la periferia: así desde Hegel hasta Poulantzas. De ese centro, hay centros más destacados: París y Londres, que han reemplazado la centralidad medieval y antigua de Roma, y que ganaron la competencia frente a ciudades italianas, españolas, holandesas y alemanas, que en las primeras formas del despliegue moderno, aparecían como candidatas para ocupar ese lugar central. Europa centro, París y Londres centros del centro; Hegel en un caso, Stendhal y Balzac primero, Eugène Sue, Victor Hugo, Baudelaire después para París, y Dickens, Stevenson, Wilde, Virginia Wolf para Londres. Y ese centro constituye además, un modelo porque en ella se da la posibilidad del teatro; centro de todas las miradas, escenario de la historia.

No es fortuito pues, que en Domingo Faustino Sarmiento encontremos una afinidad con Hegel, tal como en diversas ocasiones se ha señalado, no tanto porque lo haya leído o estudiado, sino porque están envueltos en una perspectiva común: Sarmiento es tan eu-

rocentrista como lo es Hegel¹. Por ello, así como se puede encontrar una afirmación de esa centralidad en el pensador alemán, que más que a la originalidad de su pensamiento –inegable, sin duda- apela a los prejuicios de la época que acompañaban a los pensadores a ambos lados del Atlántico; también Domingo Faustino Sarmiento, obediente a los mismos prejuicios, quiere hacer primero de Buenos Aires y luego –preñado de ideales utópicos- de Argirópolis², ciudades que sean capaces de reemplazar la centralidad de las capitales europeas, pero no para sustituirlas sino para continuar lo que allí se ha iniciado.

Ahora bien, dicho punto de partida común, dicho horizonte de prejuicios, es también el lugar en donde emerge una diferencia sustancial. Mientras que en el autor argentino encontramos ese afán de imitación –entiéndase en el más lato sentido de la palabra, *simulación*, así se crea que hay algo en la *naturaleza* de las ciudades que las hermana en todo el mundo³-, como una de las condiciones para que el teatro se perpetúe en el trópico; en el pensador alemán nos vamos a topar con una descripción histórico-geográfica del mundo, que ubica el centro del teatro de la historia en Europa y precisamente, en esa centralidad es en donde se den los mayores logros del Espíritu, mientras que el trópico difícilmente podría –por su *naturaleza*- llegar a ser partícipe de ese privilegio del destino. Por lo cual, consecuencia obvia, los más alejados del centro son los que menos cercanos están de ese fin, meta y destino de la historia; es más, ni siquiera, muchos de ellos, hacen

¹ Según Beatriz González: “Podemos trazar ciertas correspondencias entre la apología que las teorías liberales hicieron de la libertad económica y política con la concepción hegeliana de la historia universal como realización en etapas progresivas y perfectibles de la libertad del Espíritu; la apelación que las burguesías hicieron por un gobierno parlamentario y republicano, que protegiera la industria y el comercio, conservando al mismo tiempo su carácter fuertemente centralizado, con la concepción de Hegel del estado; la simetría entre el desarrollo de las condiciones materiales de producción que históricamente entraban en la fase de la Revolución Industrial, focalizada en algunos países europeos, la nueva división internacional del trabajo, se desprende como corolario la necesidad de involucrar a las “colonias” dentro de la órbita económica y política europea, con la tesis que con anterioridad había esbozado Buffon y de Pauw acerca de la inferioridad e incapacidad del Nuevo Mundo y que ahora con Hegel hallaban su más ingeniosa consumación, por cuanto además de reforzar el carácter inorgánico e informe de América, dado que ninguna forma del Espíritu universal se había podido concretar allí, permanecía fuera de la civilización, y, esto era, que carecía de la historia.” (citado en: Amaro Castro, <http://www.ucm.es/info/especulo/numero25/argiropo.html>) Fernando Aínsa y Mario Casalla también muestran esta cercanía entre Hegel y el pensamiento liberal latinoamericano, en particular con Sarmiento. Ver: Casalla, 1992.

² Proyecto utópico de Sarmiento del cual hablaremos más adelante.

³ En efecto, para Sarmiento es natural que las ciudades sean el teatro de la civilización y que los campos sean el terreno fértil de la barbarie.

parte de la historia universal. El centro es el destino, por cuanto es el camino que todos los pueblos siguen en su particular andadura; camino ineludible, que en pequeños indicios, aún en los lugares más remotos ya se insinúa. Al no existir humano por fuera del impulso del Espíritu, entonces tanto lo más extraño para la razón como el lugar más remoto, ya revelan ese carácter ascensional hacia el centro. De hecho, “hay una conocida anécdota de César, que refiere que en un pequeño municipio halló las mismas aspiraciones y actividades que en el gran *escenario* de Roma. Los mismos afanes y esfuerzos se producen en una pequeña ciudad que en el *gran teatro del mundo*.” (Hegel, p.60, subrayado nuestro)

Todo esto, más allá de la convergencia que denota las condiciones propias de una época, los límites mismos de unas formas de pensar, nos hace ver en cómo y por qué emerge esta consideración sobre la centralidad y la dimensión teatral. Lo habíamos mencionado más arriba: es de vieja data en el pensamiento occidental. La imagen misma de *teatro del mundo*, el mundo entero como escenario, es una metáfora que para el siglo XIX tiene ya algún tiempo; se puede remitir a la Antigüedad y al Medioevo. Empero, lo cierto es la Modernidad en cuanto asume su condición simuladora de una forma cada vez más consciente, hará de dicha metáfora uno de sus elementos claves para la comprensión del mundo urbano, de sus formas de sociabilidad y de sus conflictos; ya en el Barroco, y en general toda aquella forma expresiva que encontró en el simulacro su potencia creativa, se implementó de un modo particular e incluso el mismo Calderón de la Barca, había titulado de este modo el más célebre auto sacramental español¹.

¹ Asumimos que la Modernidad se caracteriza por la progresiva forma de asumir el proceso simulatorio, siguiendo la propuesta de Baudrillard en distintos momentos de su obra. En *El intercambio simbólico y la muerte*, el autor francés planteaba tres momentos de ese proceso que se implementaban desde el siglo XVII: la falsificación (siglos XVII y XVIII), la producción (siglo XIX y primera mitad del XX) y la serialización (segunda mitad del siglo XX). Luego en *La transparencia del mal* planteó el régimen fractal (propio de fines del siglo XX y del despunte del XXI). El esquematismo de esta relación valor-signo (que es como él lo plantea) no nos puede hacer olvidar que el arriba de una forma de relación signica particular no anula la relación anterior, sino que crea procesos particulares de articulación. Lo que sí resulta problemático en Baudrillard es el cuestionamiento a todo el proceso moderno, en cuanto forma simuladora, dando la sensación de una transparencia en las relaciones con el signo (simbólicas en este caso) hasta la Edad Media y que sería la Modernidad (emergente desde el siglo XVII) la que obliteró esta transparencia. El tono apocalíptico de Baudrillard deriva en buena parte de esta visión. Lo cierto es que cualquier semiólogo, antropólogo, historiador y filósofo hoy, sabe que toda cultura es simulacro; no hay formas transparentes de relación con el mundo y los signos. En todo caso, el esquema del escritor francés nos es útil en el análisis que venimos desplegando.

No obstante, lo que nos interesa es el punto de quiebre que se produce en la segunda mitad del siglo XVIII, en donde dicha metáfora adquiere un relieve especial, en el momento en que varían las formas escénicas y cuando se hace más conspicuo el rasgo teatral de las urbes. De hecho, para esta centuria, muchas de las formas de vida de la sociedad cortesana, se extendieron a las ciudades, a la burguesía en ascenso, que de este modo trataba de legitimar el poder económico y social que cada vez era mayor; formas de comportamiento, que a diferencia de las maneras de los aristócratas en la corte –con rituales y normas altamente complejas y elaboradas-, ahora en las ciudades (al aumentar el número de desconocidos o por lo menos la incertidumbre por el origen), se volvieron más esquemáticas y generales, se tornaron simples –con respecto a la vida de la corte-, aunque evocaban su procedencia.

En 1750 lord Chesterfield previene a su hijo que nunca aluda a la familia de la persona que le es presentada porque uno nunca sabe con seguridad qué relación emocional existe entre una persona y su familia, ni tampoco se puede estar seguro en las “confusiones” de Londres, que uno tenga los modelos familiares correctos. Dentro de un medio populoso, colmado y vuelto a colmar por extraños, los saludos que enaltecen a la persona y a su conocida posición social se volvieron una cuestión difícil. Ahora, generalmente debían encontrarse expresiones de salutación estereotipadas cuya adaptación era una cuestión de cuán floridas y no particulares fuesen como figuras del lenguaje en sí mismas; el hecho de que pudiesen ser, y fuesen, aplicadas indiscriminadamente a cualquier persona no disminuía de ningún modo su cortesía. Verdaderamente, la esencia del cumplido consistía en honrar a otra persona sin necesidad de ser directo y personal. (Sennett, p. 81)

Es obvio, que el tránsito entre unas formas de comportamiento propias de un círculo más o menos cerrado a uno extenso e impreciso, implica cambios; cambios que tienen que ver con el arribo en la vida urbana moderna de la figura del desconocido y el extraño; con el encuentro con quien plantea incertidumbres, pero al mismo tiempo, con quien hace posible la emergencia del anonimato. Proceso de crecimiento urbano que en parte, claro está, explica los procesos revolucionarios del final de esta dieciochesca centuria y los del siglo XIX; proceso que para el caso francés de los últimos años del siglo XVIII acentúa la distancia entre París y Versalles y que gatilla en parte los levantamientos populares que marchan desde la populosa ciudad hasta el lujoso palacio en octubre de 1789; proceso en fin, que coadyuva a que la metáfora teatral sea en este sentido, una *metáfora absoluta* para pensar la vida urbana en la Modernidad.

No es fortuito que señalemos esto. Los conjuntos humanos que llamamos ciudad, se presentan siempre con un resto incomprensible, con elementos indomeñables e inconceptualizables, que sólo se pueden asir desde dimensiones metafóricas. La ciudad moderna además, hace un juego de apertura que parece no sólo llevar a lo desconocido y extraño, sino que ella encarna en sí misma una vivencia de lo infinito; la urbe moderna rompe las murallas no sólo físicas, sino también sociales que siempre la habían constituido, es la que abre el camino de la polis a la metrópolis y ello al precio de “la anomalía como ruptura de la unidad originariamente concordante con el fenómeno” lo cual hace que aparezca la comprensión metafórica que a la sazón “viene incluida como una normalidad superior” (Blumengberg, 1979, p.99). La ciudad moderna al expandirse, al ampliar las distancias, debe pensarse como totalidad; sin embargo, pensarla de esta guisa sólo comporta la evidente imposibilidad de asirla y por tanto, aparece la imagen de la ciudad como teatro, ya que es un horizonte de totalidad “que nuestra experiencia no puede ya atravesar y delimitar” y por tanto en tanto metáfora absoluta señala “a este respecto un valor límite”. (*Ibíd.*, p. 101)

Ahora bien, tanto Hegel como Sarmiento –pero en general todo el siglo XIX- son fruto de ese cambio que se introdujo en la segunda mitad del siglo XVIII y por tanto, en ellos este uso metafórico implica un afán de progreso, de control humano de las situaciones, que antes no tenía: aún en el Barroco, el teatro tenía a Dios como autor y espectador a la vez; lo que ocurre después del siglo XVIII –y tal vez, no hayamos salido de este efecto hasta nuestros días- es que los hombres sustituyen esa figura divina y se convierten en autores, espectadores y fautores de ese teatro. No importa que la actuación apele a individuos como sujetos (Sarmiento), o bien a individuos como naciones (Hegel), ya que en última instancia lo que se debe producir es un cambio general de las formas de vida en todo el mundo; un cambio en donde todos los hombres de todo el planeta, o al menos los más entusiastas así lo creen posible, sean partícipes de un proyecto común –el progreso- ya que se hermanan en un mismo aspecto: la razón.

Para entender la forma en que se despliega este cambio, quizás el punto obligado, la referencia más importante, sea la discusión que en 1758 entablan D’Alembert y Rousseau;

la misma es bastante ilustrativa, ya que gira en torno a la idea de si el teatro conviene o no para todos los espacios urbanos, tanto para las grandes como para las pequeñas ciudades, si acaso el espectáculo teatral no termina por afectar las formas de vida de los ciudadanos. Es decir, la teatralidad se vincula con la idea de progreso, pero sobre todo, pone a la ciudad como el eje de la discusión. Ésta empieza cuando D'Alembert en el séptimo tomo de la *Enciclopedia*, redacta el texto correspondiente a "Ginebra" en donde termina por hacer una sugerencia para dicha ciudad: que se instalen espectáculos teatrales caracterizados por su moralidad y que estarían a tono con el elevado espíritu moral de dicha urbe. El texto, que aparece luego de encomiar el carácter de la ciudad, de celebrar sus costumbres, la vida de sus clérigos, de hacer un elogio a la forma de gobierno, termina empero por reprochar que:

On ne souffre point à Genève de comédie; ce n'est pas qu'on y désapprouve les spectacles en eux mêmes, mais on craint, dit-on, le goût de parure, de dissipation et de libertinage que les troupes de comédiens répandent parmi la jeunesse.¹

Temor, en palabras de D'Alembert que resulta infundado, ya que Ginebra sería sin duda la ciudad más adecuada para elevar el nivel moral de teatro y sobre todo, para convertirse en el centro cultural modélico para toda Europa. Lo primero, dice el autor francés, es que esto se podría remediar imponiendo leyes severas y que las mismas se aplicaran a la conducta de los comediantes, lo cual le permitiría a la ciudad gozar de la conjunción de espectáculos que fuesen tanto de gran calidad como de un elevado sentido moral. De este modo, "...la littérature en profiterait, sans que le libertinage fit des progrès, et Genève réunirait à la sagesse de Lacédémone la politesse d'Athènes."²

Reunión que invita entonces, según este horizonte trazado por D'Alembert, a cambiar la perspectiva: el teatro en general, es síntoma de progreso; y el progreso se encarna en la forma de vida de una ciudad, haciendo a sus habitantes más refinados y sensibles. Lo que ha ocurrido, y ello revela una comprensión frente a los temores de los ginebrinos, es que en países como Francia, se ha tolerado la inmoralidad, ya que se honra al que in-

¹ "En Ginebra no se soporta la comedia; no es que se desapruében los espectáculos en sí mismos, sino que se teme, dicen, al gusto por el ornato, la disipación y el libertinaje que las compañías de comediantes expanden entre la juventud." (Trad. personal)

² "La literatura sacaría provecho, sin que el libertinaje progresase, y Ginebra reuniría a la sabiduría de Lacedonia la cortesía [refinamiento] de Atenas." (Trad. personal)

cumple las normas de una verdadera convivencia.¹ Mas en Ginebra, en palabras de D'Alembert están dadas las condiciones para que se dé una reforma de los espectáculos, para que en primer lugar la ciudad se convierta en el centro de los placeres de buen gusto de toda Europa, y para que desde ella, como centro, se genere un movimiento que cambie las costumbres de los actores y el orden moral de las compañías. Ginebra, así como es tierra de filosofía y de libertad, sería un centro y una nueva tierra de la cual emergería un gran cambio: los actores serían respetados, los sacerdotes no los condenarían y como consecuencia, el teatro mismo se autosustentaría y no dependería de las subvenciones del Estado. Centro de centros, en este caso Ginebra sería un foco, sería un objeto de una nueva visibilidad que no estaba buscando, pero que en opinión del enciclopedista, lo podría hacer por las condiciones especiales en las cuales se inscribe esa pequeña ciudad que atrae por otros factores de progreso e ilustración, y que con esa mínima reforma serviría para irradiar los grandes cambios que Europa necesita.

Esta consideración fue la que provocó en Rousseau un airada contestación y sobre todo, la que le llevó por una larga digresión en donde, terminó haciendo uno de los análisis más lúcidos que vinculan tanto la vida del teatro como la vida de las ciudades –sean estas grandes y pequeñas-, y que interesa incluso a nuestra contemporaneidad, porque a pesar del pensador ginebrino, ese mismo vínculo –esa misma estrategia comprensiva- puede ser extrapolada hasta nuestros días: quizás ya no valiéndonos del teatro, pero si del cine, del video, y de todo el universo representativo que la red mundial ofrece en nuestros días. Vínculo entre la ciudad y sus representaciones, en donde es claro que el teatro no estaría tanto para representar la vida tal como es o debería ser, sino porque en sí mismo el mundo de la escena sirve de piedra de toque para entender la forma de vida de las distintas ciudades y por ende, de sus pobladores. Tomando la respuesta de Rousseau, podemos al menos, y grosso modo, aislar tres elementos generales en los cuales se pone de manifiesto que para él, Ginebra es una ciudad en donde el teatro no debe hacer lugar.

¹ “Parmi nous, un comédien qui a des bonnes mœurs est doublement respectable ; mais à peine lui en sait-on quelque gré. Le traitant qui insulte à l'indigence publique et qui s'en nourrit, le courtisan qui rampe, et qui ne paye point ses dettes, voilà l'espèce d'hommes que nous honorons le plus.” [Entre nosotros, un comediante que tiene buenas costumbres es doblemente respetable ; pero apenas se sabe de él en algún grado. El tratante que insulta la indigencia pública y que se alimenta de ella, el cortesano que trepa y no paga sus deudas, he ahí, que son el tipo de hombres que más honramos. Trad. personal]

En primer lugar, para el autor, el teatro en sí mismo, sus características, las obras y los géneros, no son formativos, no enseñan nada y en vez, se valen de la exageración y de la distorsión para provocar efectos en aquellos que asisten a dichos espectáculos. Por tanto, el teatro no presenta obras acordes con el carácter de un entorno, sino que utiliza su estrategia preferida, que es la falsificación, y pone en escena tragedias antiguas, traídas del mundo griego, que en nada tienen que ver con la vida del siglo XVIII –“con nuestra época ilustrada”- y menos aún con los ginebrinos; las perversidades de Medea o los sobresaltos vitales de Edipo –y los horrores que termina cometiendo- no tienen nada que ver con el mundo cristiano del siglo XVIII en donde todas esas cosas repugnan¹: un sentimiento de extrañeza se revela en la tragedia, y aún puede acostumbrar a los ingenuos a ver cosas que no son dignas de ser vistas, hasta el punto de normalizar lo que no es normal. Lo único que en general, nos puede librar de su influencia perniciosa –esa que haría del parricidio, el uxoricidio y el incesto algo normal y legítimo- es que todos los protagonistas de la tragedia son seres inmensos, ampulosos y quiméricos que en modo alguno se nos hacen próximos.

Pero esa distancia se borra cuando aparece la comedia, por cuanto sus personajes son más humanos y su comportamiento nos es más cercano; y esa humanidad, esa proximidad que en ella descubrimos, es el medio por el cual lo menos conveniente se hace im-

¹ Je reviens à mon sujet. Qu'apprend-on dans *Phèdre* et dans *Oedipe*, sinon que l'homme n'est pas libre, et qui le Ciel punit des crimes qu'il lui fait commettre ? Qu'apprend-on dans *Médée*, si ce n'est jusqu'où la fureur de la jalousie peut rendre une mère cruelle et dénaturée ? Suivez la plupart des Pièces du Théâtre François: vous trouverez presque dans tous monstres abominables et des actions atroces, utiles si l'on veut, à donner de l'intérêt aux Pièces & de l'exercice aux vertus, mais dangereuses certainement, en ce qu'elles accoutument les yeux du peuple à des horreurs qu'il ne devrait pas même connaître et à des forfaits qu'il ne devrait pas supposer possibles. [Volviendo a mi tema, ¿qué se aprende en *Fedra* o *Edipo*, más que el hombre no es libre y que el cielo castiga los crímenes que le hace cometer? ¿Qué se aprende en *Medea* sino que el extremo del furor de los celos pueden convertir a una madre en cruel y desnaturalizada? Fíjense en la mayoría de las piezas del teatro francés; se encuentran en casi todas monstruos abominables y actos atroces, útiles quizás para dar interés a la pieza y relieves a las virtudes, pero ciertamente peligrosas ya que ellas pueden acostumbrar los ojos del pueblo a los horrores que ni siquiera debería conocer y a crímenes atroces que no debería suponer posibles. Trad. personal]

portante, ya que su estrategia es enaltecer los vicios del corazón humano¹. Todos somos susceptibles de dejarnos corromper por espectáculos de esta jaez, ya que ellos mismos se nos aproximan de algún modo, nos hablan cercanamente y en particular la comedia, termina por aflojar los vínculos morales entre los hombres, y más aún, para el caso de los ginebrinos acabaría –si la idea de D’Alembert contase con aceptación– por disolver su carácter sosegado y sereno: ese carácter que tanto señalara, admirado, el propio enciclopedista².

De este modo, y esta sería un segundo elemento, el teatro –y en general cualquier espectáculo– debe estar acorde con las condiciones vitales de cada ciudad y de cada conjunto social. Lo importante es que divierta y no que se anteponga su función moral; se sabe de sus efectos, se sabe que el teatro puede incidir en el comportamiento de las gentes, pero ello es justamente lo que se debe evitar: es necesario un espectáculo que se ajuste a las condiciones de vida de la ciudad y no que llegue a alterarlas. Por eso, los efectos del teatro deben propender a que estén acordes con la naturaleza del lugar en donde se producen; es más, la experiencia le ha mostrado a Rousseau que el teatro dieciochesco, existe por el ocio, por la inactividad, por la corrupción de los comportamientos y que por tanto, en una sociedad laboriosa como la ginebrina, en modo alguno tendría sentido la existencia del espectáculo teatral.

¹ Heureusement la Tragédie telle qu'elle existe est si loin de nous, elle nous présente des êtres si gigantesques, si boursoufflés, si chimériques, que l'exemple de leurs vices n'est guères plus contagieux que celui de leurs vertus n'est utile, et qu'à proportion qu'elle veut moins nous instruire, elle nous fait aussi moins de mal. Mais il n'en est pas ainsi de la Comédie, dont les mœurs ont avec les nôtres un rapport plus immédiat, et dont les personnages ressemblent mieux à des hommes. Tout en est mauvais et pernicieux, tout tire à conséquence pour les Spectateurs; et le même du comique étant fondé sur un vice du cœur humain, c'est une suite de ce principe que plus la Comédie est agréable et parfaite, plus son effet est funeste aux mœurs. [Afortunadamente la tragedia como tal está lejos de nosotros; ella nos presenta unos seres tan gigantes, ampulosos y quiméricos que el ejemplo de sus vicios casi no es contagioso apenas como sus virtudes, y que en la proporción en que nos quiere instruir, nos hace menos daño. Pero no es así en la comedia, cuyas costumbres tienen una relación más inmediata con las nuestras, y cuyos personajes se parecen más a los hombres. Todo en ella es malo y pernicioso, todo conlleva consecuencia para los espectadores; e incluso lo cómico, al estar fundado sobre un vicio del corazón humano, es una consecuencia de ese principio que mientras la comedia sea más agradable, más funesto es su efecto en las costumbres. Trad. personal]

² Habla Rousseau de un tercer género, que le es contemporáneo, y es el que privilegia el amor como eje central de sus argumentos. Son los dramas propiamente dichos, en los cuales todo se rinde a una sola pasión, la amorosa, en forma exagerada, de modo tal que los hombres creen que es la única pasión que los anima. Error propio sobre todo, del teatro francés y que provoca el protagonismo de la mujer y el afeminamiento de los hombres.

Au premier coup-d'oeil jette sur ces institutions, je vois d'abord qu'un Spectacle est un amusement; et s'il est vrai qu'il faille des amusements à l'homme, vous conviendrez au moins qu'ils ne sont permis qu'autant qu'ils sont nécessaires, et que tout amusement inutile est un mal, pour un être dont la vie est si courte et le temps si précieux. L'état d'homme à ses plaisirs, qui dérivent de sa nature, et naissent de ses travaux, de ses rapports, de ses besoins; et ces plaisirs, d'autant plus doux que celui qui les goûte à l'âme plus saine, rendent quiconque en fait jouir peu sensible à tous les autres. Un Père, un Fils, un Mari, un Citoyen, ont des devoirs si chers à remplir, qu'ils ne leur laissent rien à dérober à l'ennui. Le bon emploi du temps rend le temps plus précieux encore, et mieux on le met à profit, moins on en fait trouver à perdre. Aussi voit-on constamment que l'habitude du travail rend l'inaction insupportable, et qu'une bonne conscience éteint le goût des plaisirs frivoles: mais c'est le mécontentement de soi-même, c'est le poids de l'oisiveté, c'est l'oubli des goûts simples et naturels, qui rendent si nécessaire un amusement étranger.¹

El trabajo es la verdadera medida y sobre todo, lo es ese sentimiento “natural” que es la vida familiar. La empresa familiar es la que no debe ser alterada en modo alguno; empresa que es la más cercana al espíritu ginebrino y que, sin embargo, es la más atacada en épocas y lugares en donde la molicie hace lugar.² Por eso, el teatro, tal como se da en su época, significaría para los ginebrinos una verdadera debacle moral, un cambio de las costumbres de tal alcance que es lo que obliga precisamente, a descartar la instauración

¹ “En un primer vistazo a estas instituciones, veo de entrada que un espectáculo es una diversión; y si bien es cierto que el hombre necesita diversiones, convendrá al menos que ellas no sean permitidas en cuanto no sean necesarias, y que toda diversión inútil es un mal para un ser cuya vida es tan corta y cuyo tiempo es tan precioso. El ser del hombre tiene sus placeres, que se derivan de su naturaleza y nacen de sus trabajos, de sus relaciones, de sus necesidades; y estos placeres, serán tanto más dulces como lo es el alma sana, y vuelven a quien los disfruta un poco más sensible a los otros. Un padre, un hijo, un marido, un ciudadano, tienen deberes tan caros que cumplir, que no tienen tiempo de aburrirse. El buen empleo del tiempo, torna el tiempo todavía más precioso, y más todavía, mientras más provechoso, menos se busca el modo de perderlo. De este modo, se ve cómo el hábito constante del trabajo torna insoportable la inactividad, y que una buena conciencia disipa el gusto por los placeres frívolos: sin embargo es el descontento consigo mismo, el peso de la ociosidad y el olvido de los gustos simples y naturales, los que hacen necesaria una diversión extraña [extranjera o exterior]” (Trad. personal)

² La nature même à dicte la réponse de ce Barbare à qui l'on vantait les magnificences du Cirque et des Jeux établis à Rome. Les Romains, demande ce bon-homme, n'ont-ils ni femmes, ni enfants? Le Barbare avait raison. L'on croit s'assembler au Spectacle, et c'est-là que chacun s'isole; c'est-là qu'on va oublier ses amis, ses voisins, ses proches, pour s'intéresser à des fables, pour pleurer les malheurs des morts, ou rire aux dépens les vivants. Mais j'aurais du sentir que ce langage n'est plus le saison dans notre siècle. Tachons d'en prendre un qui soit mieux entendu. [La naturaleza misma ha dictado la respuesta de este bárbaro a quien se le alababan las magnificencias del Circo y de los Juegos establecidos en Roma. ¿Los romanos, preguntaba este buen hombre, no tienen ni mujeres ni hijos? El bárbaro tenía razón. Se cree estar reunido con otros en un espectáculo, y es ahí en donde cada uno se aísla; es allá en donde uno va a olvidar sus amigos, sus vecinos, su prójimo, para interesarse en las fábulas, para llorar las desdichas de los muertos o reír a costa de los vivos. Pero debería yo percatarme que este lenguaje no es a la sazón el de nuestro siglo. Procuremos de tomar otra que sea más inteligible. Trad. personal]

de dichos espectáculos escénicos en la pequeña ciudad. ¿Cuáles son dichos efectos? Son una serie de perjuicios [*prejudices*], que se concatenan uno tras otro, y que muestran la singular importancia del teatro en esta alteración radical de las costumbres: la gente se relaja en el trabajo, ya que éste resultaría poco o nada divertido cuando se tiene el teatro; un segundo perjuicio es que se aumentan los gastos (por el costo de las entradas y por la indumentaria que se ha de llevar para asistir al espectáculo); en consecuencia, luego de los dos primeros aspectos, disminuiría la producción; necesariamente, aumentarían los gastos públicos y por tanto los impuestos; y un quinto perjuicio sería la introducción del lujo, en particular porque las mujeres -sean estas montañesas o no- querrán lucir mejores galas para distinguirse entre ellas y para no parecer lo que son (y en esa carrera loca arruinarán a sus maridos quienes, además y muy probablemente, las emulen). De ahí, en adelante todo se puede esperar, es particular consecuencias morales (Rousseau es claro en señalar que sólo ha hablado de las consecuencias económicas) y más aún, se infiere una conclusión obvia, casi una demostración y es: *comment un Peuple aise, mais qui doit son bien-être à son industrie, changeant la réalité contre l'apparence, se ruine à l'instant qu'il veut briller* [como un pueblo acomodado, pero que debe su bienestar a la industria, cambia la realidad por la apariencia, se arruina en el instante en que quiere brillar]

Por eso, lo que se pone de manifiesto es que el teatro en Ginebra -pero también en Marsella, en donde no se le permite- es una ruina moral que todo gobernante sensato debe evitar y aquello que un pueblo inteligente debe tomar con precaución o simplemente descartar; sobre todo, porque lo que se pone en juego, es el orden social y la construcción de la vida en común y aún más, la distorsión de una verdadera Opinión Pública. Ginebra, señala Rousseau, tiene un mecanismo de sociabilidad e intercambio entre sus habitantes, que ajustado a la moral y a las buenas costumbres, permite el suficiente solaz y al mismo tiempo, la aparición de la palabra inteligente y correcta; dicha institución son los Círculos (*cercles*), formados por doce o quince personas que se reúnen en determinados sitios, incluso alquilan casas y los costos de la manutención de las mismas, se llevan en común. Los círculos -acaso una versión suiza de las casas de refrigerios inglesas y

francesas, también de la misma época¹- eran lugares para jugar, beber, charlar, leer y fumar, e incluso, aunque menos organizados, tenían su contraparte femenina: mujeres de todas las edades, que acostumbraban a reunirse en la casa de una de ellas para intercambiar charlas propias de su género.

Estos círculos son la institución que se debe defender, al contrario de lo que en Londres ocurrió con las casas de refrigerio. Todo ello, porque no hay ningún Estado que no tenga costumbres ligadas a su forma de gobierno y que por tanto ayuden a mantenerlo²; “tel était, par exemple, autrefois à Londres celui des coteries, si mal-à-propos tournées en dérision par les Auteurs du *Spectateur*; à ces coteries, ainsi devenues ridicules ont succède les cafés et les mauvais lieux. Je doute que le Peuple Anglais ait beaucoup gagné au change.”³ Los círculos ginebrinos van unidos al carácter, la tradición y el talante de sus moradores; se ajustan perfectamente a ellos y cumplen el deber de mantener el orden social que todo Estado quiere para sí. De ahí, que el ejemplo que despliega

¹ Según Richard Sennett, las casas de refrigerios “era[n] un lugar de reunión común tanto para Londres como para París a fines del siglo XVII y a principios del siglo XVIII, aunque debido al mayor control del mercado del café en Inglaterra, las casa de refrigerio eran más numerosas en Londres. La casa de refrigerio es un establecimiento romántico e idealizado: alegría, conversación civilizada, afabilidad y estrecha amistad, todo alrededor de una tasa de café. [...] Más aún las casas de refrigerio desarrollaron una función que vuelve fácil su concepto romántico cuando miramos hacia atrás: eran los principales centros de información de la época en estas dos ciudades. Se leían los escritos, y a principios del siglo XVIII los propietarios de las casas de refrigerio de Londres comenzaron ellos mismos a editar y a imprimir periódicos, solicitando en el año 1729 el monopolio en el ramo. Esas actividades comerciales como sistema de seguros, que transmitían información acerca de la posibilidad de éxito de una determinada empresa, crecieron en las casas de refrigerio; por ejemplo, la casa Lloyd’s de Londres comenzó siendo una casa de refrigerios.” (Sennett, 1977, p.106) Dichas casas de refrigerio además se caracterizaban porque en ellas, la posición social se disolvía y todos conversaban animadamente con todos; sin embargo, fueron reemplazadas paulatinamente en la segunda mitad del siglo XVIII por los cafés y las tabernas, en donde el consumo de bebidas alcohólicas era más marcado y además, que obedecían a una geografía urbana particular: estaban cerca de los teatros. Eso fue lo que les confirió un carácter más intelectual, ya que las conversaciones giraban alrededor de los espectáculos que se veían: la actuación, el montaje, el guión y el comportamiento de los espectadores que a la sazón -y dadas las características del tipo de teatro de la época- eran también verdaderos actores y copartícipes de la función. Esta sustitución como en seguida lo veremos, era lo que molestaba a Rousseau.

² “Il n’y a point d’Etat bien constitué où l’on ne trouve des usages qui tiennent à la forme du gouvernement et servent à la maintenir.”

³ “Así eran, por ejemplo, en otra época en Londres aquellas tertulias [camarillas], convertidas en objeto de irrisión por los autores de *El Espectador*; a estas tertulias, convertidas en ridículas, les han sucedido los cafés y los malos lugares. Dudo que el pueblo inglés haya ganado mucho con el cambio.” [Trad. personal] De todos modos, Rousseau comete una ligereza al acusar a *El Espectador* de ayudar en la desaparición de estas tertulias, o casas de refrigerio como las llama Sennett, ya que tanto Addison como Steele plasmaron en la páginas del periódico, el ambiente de estos lugares, haciendo un fino análisis del lenguaje y de los temas que se trataban allí; es más, *El Espectador* brindaba los temas que se discutían en estos lugares.

Rousseau de estos círculos sea el abrebocas de todo una manera de entender la vida de una ciudad pequeña, que se dispone de tal manera en donde el espectáculo obedece a una tradición y no a algo que se imponga, a lo extraño y extranjero, que venga a suplir las verdaderas creaciones colectivas en donde se es espectador y actor a la vez; a lo círculos, por lo tanto, deben sumársele, en opinión de Rousseau: los bailes de invierno, bien controlados en donde los jóvenes se conozcan y puedan iniciar un contacto que debe terminar en la vida de pareja; y en verano las fiestas públicas que se hagan al aire libre -contraste obvio, con el oscuro espacio de la sala teatral-, que formen el cuerpo y el alma, y establezcan verdaderos vínculos entre los ciudadanos.

Pero aunado a esto, hay un tercer elemento en el texto de Rousseau y es el contraste entre Lacedonia y Atenas. En efecto, en diversos momentos, y sin duda haciendo eco del comentario de D'Alembert cuando invitaba a que la ciudad aunara en sí los sentimientos de las dos polis griegas de la Antigüedad, el ginebrino caracteriza y a alaba su ciudad por cuanto está cerca de los lacedonios y alejada de esa vertiente libertina que ya se insinuaba en Atenas. El amor por el trabajo, la vida esforzada, la respuesta a las durezas y a las adversidades con un verdadero espíritu guerrero -que no necesariamente es militar, sino de combate por la vida-, es lo que acerca a los espartanos y a los ginebrinos. Es cierto que reconoce en Atenas la originalidad de la invención teatral, que la moralidad hacía parte de su espectáculo trágico -al menos porque lo que allí se escenificaba estaba vinculado a sus costumbres- y que sobre todo, se mantenía la distinción "natural" entre

hombres y mujeres, ya que éstas no participaban¹ más que como espectadoras. No obstante, eso que resultaba ser original, consustancial al espíritu religioso de los ciudadanos de Atenas, al pasar a Roma y a toda la historia de Occidente, reveló su verdadera naturaleza: los hombres de teatro son inmorales y llevan su inmoralidad a donde quiera que lleguen; son disipados, disolutos que no logran corregir su carácter, hasta el punto de que la honestidad en ellos es una excepción. Quien de entre ellos sea honesto, y hombre de bien, es una excepción digna de lástima y que como tal excepción sirve para resaltar las máculas de los otros que le rodean. Por eso, las ciudades en donde el teatro se asienta, en donde incluso es bien visto, son también aquellas que se caracterizan por una relajación en las costumbres y por un dislocamiento del orden natural: las mujeres se mezclan inmoralmente con los hombres, y éstos se afeminan; es propio de la Roma Imperial, pero también de París a fines del siglo XVIII. Todo ello, porque el teatro permite actores y actrices, porque mujeres y hombres están juntos viendo el espectáculo, porque la norma básica de los atenienses ha sido eliminada: los hombres son los únicos que actúan y las mujeres son espectadoras, pero ubicadas en sitios distantes donde incluso difícilmente logran ver la obra. Pero París, heredera de Atenas y de la Roma Imperial, expresa mejor que ninguna otra ciudad el modo en que el teatro incide en la vida de todos; mientras

¹ Pero aún en el espectáculo trágico, se ven las diferencias entre atenienses y espartanos. Rousseau cuenta que: "Un Vieillard d'Athènes cherchait place au Spectacle et n'en trouvait point; de jeunes-gens, le voyant en peine, lui firent signe de loin; il vint, mais ils se serrèrent et se moquèrent de lui. Le bon-homme fit ainsi le tour du Théâtre, embarrasse de sa personne et toujours hue de la belle jeunesse. Les Ambassadeurs de Sparte s'en aperçurent, et se levant à l'instant placèrent honorablement le Vieillard au milieu d'eux. Cette action fut remarquée de tout le Spectacle et applaudie d'un battement de mains universel. *Eh, que de maux !* s'écria le bon Vieillard, d'un ton de douleur, *les Athéniens savent ce qui est honnête, mais les Lacédémoniens le pratiquent. Voilà la philosophie moderne & les mœurs anciennes.*" [Un anciano de Atenas buscaba sitio en el espectáculo y no lo encontraba; unos jóvenes le vieron sufriendo, le hicieron señas de lejos; el llegó, pero se apretujaron y se burlaron de él. El buen hombre, confuso, dio así la vuelta al teatro, siempre bajo las mofas de la bella juventud. Los embajadores de Esparta se dieron cuenta, y levantándose al momento, ubicaron honorablemente al viejo en medio de ellos. Esta acción fue vista por todos y aplaudieron todos al tiempo. *¡Ay, qué mal!*, exclamaba el buen anciano en tono lastimero, *los atenienses saben lo que es honesto, pero los lacedomios lo practican. He aquí la filosofía moderna y las costumbres antiguas.*] Es obvio que la frase final, que subrayamos con negrilla, busca establecer un origen de los males del teatro en su época, remontándolos al mundo griego, y sobre todo, valiéndose de esta argucia, para poner a D'Alembert -la filosofía moderna- del lado de los jóvenes que no ceden el puesto, o a lo sumo, de la generalidad que ha aplaudido la buena acción de los espartanos -a la sazón, los ginebrinos mismos-, pero que no es capaz de entender la importancia de ceder el puesto al anciano: es decir, hacer lugar a la tradición a las tradiciones que enseñan espectáculos y diversiones más viriles. Ahora bien, lo que no se explica es qué hacen los espartanos en los espectáculos atenienses; por qué se insinúa esa posibilidad. Es claro, que los ginebrinos sí pueden ver espectáculos en París -y el mismo Rousseau dirá más adelante, que entre sus amigos hay algunos actores-, pero lo que afuera se ve no puede ser trasladado dentro de la ciudad amurallada; en el *interin*, mientras el ginebrino sale y luego vuelve a su ciudad, puede "contaminarse" de estos espectáculos, pero luego no los puede llevar al *interior*, como si al verlos le rozaran pero no se *introdujesen* en su alma... Sutil juego de lo interior.

que Ginebra -heredera de Esparta y de la Roma Republicana- es un rincón que se ha librado de tan funesto ejemplo. De París a Ginebra existe la distancia que hay entre una gran ciudad y una pequeña, y que quizás por lo mismo, necesita la una de esos espectáculos mientras que la otra puede prescindir de ellos. París es, por la desnaturalización de sus costumbres, un teatro en donde ni siquiera existe una verdadera *opinion pública*; ésta de hecho, existe cuando está ligada a los consensos que produce la tradición, pero en modo alguno al arbitrio de las modas y de los caprichos, a la falsificación de la vida social que se da cuando el teatro pesa de tal manera en la vida cotidiana de la urbe¹. De este modo, el gobierno republicano que tanto admiraba D'Alembert en Ginebra, no es algo que se pueda imitar mecánicamente en las grandes ciudades; en ellas el vicio ya ha hecho lugar y la degeneración de las costumbres -léase su impostación teatral- hace imposible un ordenamiento distinto al que tienen: el mundo debe ser conservado de una manera estable, cada lugar tiene sus características y ello, sin embargo, no puede ser óbice para hacer una crítica sistemática al mundo de la gran ciudad, a la vida de la urbe descomunal que es París.

Al final pues, Rousseau abre una dicotomía que invita a una cierta inmovilidad, a que las cosas no cambien mucho. La historia es un arsenal de ejemplos, es aquello que se trae indistintamente del pasado al presente y del presente al pasado -y en ese sentido, es si-

¹ La única excepción en donde la opinión pública aceptaba el teatro es en el mundo griego; de resto, es un elemento anómalo y que imposibilita la emergencia de una verdadera opinión: "Je ne sache qu'un seul Peuple qui n'ait pas eu la-dessus les maximes de tous les autres, ce sont les Grecs. Il est certain que, chez eux, la profession du Théâtre était si peu déshonnête que la Grèce fournit des exemples d'Acteurs chargés de certaines fonctions publiques, soit dans l'Etat, soit en Ambassades. Mais on pourrait trouver aisément les raisons de cette exception. 1. La Tragédie ayant été inventée chez les Grecs, aussi-bien que la Comédie, ils ne pouvaient jeter d'avance, une impression de mépris sur un état dont on ne connaissait pas encore les effets; et, quand on commença de les connaître, l'opinion publique avait déjà pris son pli." [No conozco más que un pueblo que no ha tenido en sí las mismas máximas {los hombres de teatro son licenciosos y las mujeres escandalosas; su profesión es deshonesta en todos los países; y los lugares de costumbres puras repudian las profesión de comediante}, y estos son los griegos. Ciertamente es que entre ellos la profesión del teatro era tan poco deshonesto que Grecia brinda ejemplos de actores encargados de ciertas funciones públicas, sea en el Estado, sea en las Embajadas. Pero fácilmente se pueden encontrar las razones de esta excepción: 1. La Tragedia habiendo sido inventada por los griegos, como también la comedia, entonces ellos no podían lanzar de entrada, una impresión de desprecio sobre una condición de la cual no conocían todavía los efectos; y cuando empezaron a conocerlos la opinión pública ya había formado su opinión]

milar a la reificación de las leyes y sus principios que hace Montesquieu¹-, pero no es todavía la fuerza disolvente que tendrá en el siglo XIX. El teatro del mundo, ubica los actores tal como el teatro dieciochesco: los personajes no pasaban por una caracterización ni de época ni de condición social; el actor vestía elegantemente, según los cánones de su tiempo, así representase a un soldado romano, a un bárbaro, a un chino o a un mendigo de las calles de París². Ausencia de una caracterización, porque lo que importaba era sentir esa extraña afinidad entre el actor y el espectador, ya que éste se sentía en su vida cotidiana -con sus vestidos, con sus adornos- como aquél; acortamiento de la distancia entre las dos instancias de lo teatral, por cuanto no era tanto que el uno representara al otro, sino porque ambos sabían del valor de la falsificación. Modo teatral que hacía que todos quisiesen ser el centro, el eje de las miradas, y que hacía de París el centro -tal como lo reconocía Jean-Jacques Rousseau-, pero un centro temido, porque en él esa combinación *abilónica* de ciudad, teatro y prostitución, estaba explícita sin tapujo alguno.

Ahora bien, lo que permite el texto rousseauniano es precisamente, encontrar los elementos que configuran esa metáfora teatral en la Modernidad y apunta por tanto, a desentrañar un saber sobre la ciudad moderna. Los tres elementos arriba señalados, bien pueden servir para mostrar que la vida de la ciudad que se ha configurado, por lo menos, desde la segunda mitad del siglo XVIII, se entiende como teatro por tres razones:

1. Porque no hay ciudad sin publicidad, sin expresión de lo público que cada vez se parece más a un espectáculo o más aún, que son los espectáculos los que a modo de indicio nos muestran la forma en que se da la vida de la ciudad. No es que el teatro, el espectáculo de feria, el cine o la televisión -por señalar sólo algunas- incidan, condicionen y “manipulen” el comportamiento de las gentes de un modo unilateral y que éstas terminen replicando gestos, lenguajes, comportamientos que esos espectáculos crean y propalan consciente o inconscientemente; tampoco es que esos espectáculos se dediquen a imitar lo que ocurre en las calles, como si es-

¹ Y que señaláramos como una de las características de una forma de pensar propia del siglo XVIII y que en Sarmiento, es una de las claves de su formación, pero también de su malestar, cuando aparezca el sentido de la historia.

² Este carácter anacrónico y atemporal del teatro del XVIII es señalado por Sennett (1977, p. 137 y ss.)

tuviesen obligados a retomar lo más prosaico, olvidando que a su modo -así sea bajo la forma del *kitsch*- están obligadas a ampararse en poéticas que las hagan atractivas o provocadoras. Más bien, al margen de los teóricos de la alienación (como muchos teóricos de los medios en la primera mitad del siglo XX) o de los que buscan testimonios fehacientes de la vida urbana (como algunos historiadores ingenuos, que no piensan el problema de la representación), lo que hay es una imbricación de la vida urbana y de sus espectáculos desde unas condiciones de sensibilidad que les son comunes: lo espectacular (escenificado, dicho, filmado o televisado) se configura desde un *sensorium* (para retomar la idea de Benjamin, que aludimos en la Introducción) que surge en medio de avatares socio-técnicos y que condicionan los ritmos, las formas y valores de un entorno cultural determinado. Quizás se puede atribuir a Rousseau el mérito de haber visto este aspecto, cuando señalaba que cada lugar y cada ciudad tiene sus espectáculos propios, sus diversiones adecuadas y que por tanto, París bien podía vivir con el teatro, dado su tamaño, su forma de vida y su ambiente; mérito dudoso, en todo caso, porque inscrito en la condena, parece cerrar cualquier alternativa para las pequeñas ciudades, porque no vislumbra -en nombre de lo natural- la forma artificiosa en que también se han hecho los espectáculos de las pequeñas villas y poblaciones¹, y sobre todo, porque termina encerrándolas en las murallas como si una vez adentro, se pudiese cerrar con llave y evitar la presencia de lo extraño, extranjero y exterior.

2. Por tanto, la defensa rousseauiana de la autenticidad de las pequeñas poblaciones, vista desde nuestra contemporaneidad -mirando la historia, y viviendo el *pathos* del presente-, parece más un epitafio o una elegía bella por algo que ha desaparecido o está a punto de desaparecer. Así como las tertulias londinenses habían cedido su lugar a los cafés, casi por extensión se podría pensar en el final próximo de los *círculos* ginebrinos bajo los avatares de otras formas de sociabilidad que podrían cumplir no mejor, pero sí de modo más adecuado con los tiempos, con su cometido. Podría igualmente pensarse que la defensa tenaz del ginebrino a la for-

¹ En realidad, estas pequeñas villas no son completamente naturales; de hecho, indican más bien la obediencia a un pacto social, lo cual implica un alejamiento de la condición natural. Esto es claro en Rousseau, pero lo que defiende es que a pesar de ese artificio, lo es menos, por cuanto está más cercano a lo natural irremediabilmente perdido. Serían grados de lo artificioso: desde lo más cercano a lo natural -sin llegar a serlo jamás- hasta lo que está completamente distante de esa situación; Ginebra de un lado, París de otro.

ma de vida de su ciudad, tan sólo por un párrafo dentro de un elogioso y extenso artículo -tal como es el escrito por D'Alembert-, es más fruto de aquello que sabe está a punto de perderse y no tanto por la voluntad del filósofo francés, sino por la fuerza de las cosas. Quizás Rousseau no era consciente de ello, pero el siglo XIX y el XX -y muchos de nuestros conflictos globales de hoy están prendados de esta perspectiva- hicieron del enfrentamiento entre tradición e innovación un elemento fundamental de definiciones políticas, vitales y artísticas. En ese enfrentamiento, la ciudad fue la piedra de toque tanto para los defensores de la civilización -los herederos de D'Alembert- como para los que interrogaron sus bondades -evidentemente, herederos de Rousseau-; la ciudad aparecía (¿y aparece?) en el ojo de estos debates, porque hacía las veces del gran escenario, del centro del cual arriba hablábamos, hacia el cual todos miraban y donde todos se solazaban. La ciudad es el decorado, pero también el modelo -para imitar o rechazar-, ella misma es -en particular deriva metafórica- un *monumento*, algo para contemplar. *Ciudad monumento* que será otra metáfora, subsidiaria de la teatral, que indicará hacia donde se dirigen las miradas, los pasos, y los barcos de todos aquellos que desean confrontarse, para bien o para mal, con esas urbes. Los latinoamericanos del siglo XIX, hacen de París y Londres, y posteriormente (en la segunda mitad de esta centuria), de Nueva York, los modelos que se han de imitar, porque estas ciudades son los verdaderos monumentos de la civilización: de dichas urbes viene el modelo, el sueño o la pesadilla; en ellas se pone el deseo o el rechazo. ¿Qué se necesita para ser como ellas, pero también qué se debe evitar para no ser como ellas? Estas parecen ser las preguntas que acompañan a los que desde el Nuevo Mundo, tratan de pensar su entorno para que a pasos agigantados esté a la altura de las novedades del Viejo. En todo caso, teatro monumental, gran escenario y gran decorado, que tanto entusiastas como temerosos no dejarán de reconocer.

3. Y en última instancia, la dicotomía que abre Rousseau, responde a una imagen, a una metáfora de más tradición en el pensamiento occidental: la ciudad es una prostituta, es la ramera, es Babilonia. Teatro, ciudad y prostitución se unen en el caso de Rousseau, reavivando la imagen de la ciudad como centro de perdición y relajación de las costumbres. Una vez más, centro de todas las miradas como la mujerzuela

que se hace expresiva con sus afeites y su ornato excesivo; centro de las miradas y centro de perdición, pero sobre todo, centro de seducción.

Es obvio empero, que no es la primera vez que se hace una relación de este tipo. El mundo judeocristiano nos acostumbró a la identificación mítica de la ciudad como heredera del mal, en una doble vertiente. Por un lado, su relación con Caín, quien fue el primer fundador de una ciudad según el relato bíblico; el judío errante, en realidad, tiene un asiento claramente establecido y es la ciudad, pero no una en particular -esa que llamó de la misma forma que su hijo, Enoc-, sino en todas, porque todas las ciudades son hijas del fraticida marcado, del asesino signado por Dios¹. Pero por otro, la ciudad es Babel, Babilonia y además, Sodoma y Gomorra, es decir es toda aquella parafernalia de cuerpos mezclados, fluidos y disolutos, aquella ciudad que se reencuentra con el fluir caótico en donde se rompe cualquier ordenamiento, cualquier referencia cósmica o cualquier teleología; Babilonia es confusión en sí de todo tipo -pero en particular es una Gran Ramera-, Babel es confusión de lenguas, y Sodoma y Gomorra son la mezcla orgiástica de todos los cuerpos. Para el mundo cristiano occidental, además, en el mismo orden están la Roma Imperial, en especial aquella que persiguió a sus primeros creyentes -todo ello desde la condena apocalíptica-, París en la Edad Media, y en general todas las ciudades que al tenor de su crecimiento empiezan a revelar lo incontrolable dentro de una idea de control, de orden, de seguridad.

Sin embargo, lo que resulta particular en la perspectiva de Rousseau no es la mera actualización de esa figura mítica, sino que al traerla de nuevo a la palestra, lo que hace es señalar que lo que se rompe en la gran ciudad es el contrato básico que funda el orden social y político; más aún, lo que se hace en la gran urbe es retroceder en ese ordenamiento producido por el pacto, en donde los hombres han cedido a favor de lo común, su fuerza y libertad individuales en pro de una fuerza y una libertad comunes. Una ciudad como París lo que abre es el camino de la individualidad exacerbada y por tanto, la meta común también se pierde; París es prostibularia, y el teatro coadyuva en esa dimensión, porque la disolución que se produce -la

¹ "En el mito genesiaco la ciudad es 'herencia de Caín' y lo es desde su inicio. Desde su inicio ella es signo de un estado de exilio y de vacío, de un nomadismo debido a la necesidad de huir de Dios que no se supera desde luego construyendo lugares, meras expresiones de un imposible deseo de estabilidad y normalidad." Zarone (1993), pp. 11

vida disoluta- conlleva disgregación, desmembramiento del tejido colectivo y común. Al contrario de la prostitución de otras épocas en donde la disolución tenía algo sagrado -como en la prostitución antigua-, o engendraba otro tipo de vínculo -como en la Edad Media, no sólo con la prostitución sino también con sus festividades colectivas-, la disolución de esa ciudad teatral no lleva a la recomposición, al reordenamiento, sino que multiplica sin cesar su efecto disolvente: la cortesana de moda, la mujer que compite con otras por los privilegios de ser la más deseada, son muestras evidentes de un mundo descompuesto. Preanuncio, podríamos pensarlo así, de lo que luego -a veces con tintes morales- ciertos discursos han llamado el individualismo moderno: el hombre que camina en medio de la mayor multitud, en la más completa soledad¹; preanuncio a su vez, de la competencia por privilegios económicos y políticos que actúan como alicientes de nuestras existencias cotidianas; preanuncio en fin, de una arquitectura que en aras de la función construirá conjuntos residenciales que en la distancia parecen columbarios en donde reposan los sueños irrealizables de millones de hombres y mujeres; preanuncio en fin, de todos los discursos apocalípticos que se han hecho y se hacen sobre la ciudad: los que añoran que vendrá un día en que la decadencia y las ruinas consiguientes, permitan la emergencia de un nuevo orden² y de una nueva urbe.

No obstante, y eso es lo que Rousseau (y sus epónimos y consecuentes predicadores parecen no percatarse) por esa misma condición, ese teatro, esa prostituta, resulta atractiva. Quizás en largos periodos, sea posible ver la decadencia de una ciudad -una mirada a la Antigüedad nos daría testimonio de ello-, pero largos periodos que suman milenios muchas veces, y además que no revelan en sí unas reglas y unas generalizaciones que es lo que siempre está implícito en este tipo de

¹ Fascinante figura que encontramos en Edgar Allan Poe (*El hombre de la multitud*), en la imagen del flâneur en Baudelaire, en *El lobo estepario* de Hesse, en Pessoa, en Kafka, y en la literatura latinoamericana en Sábato, Cortázar, Andrés Caicedo o Rafael Chaparro Madieto, por citar algunos nombres.

² En ese juego están los hombres religiosos, los revolucionarios, y hasta el urbanista...

discursos fatalistas¹. De hecho, muchas ciudades de hoy están en el mismo sitio que han ocupado hace largos siglos, incluso milenios. En Europa, París, Madrid o Roma (lo que cayó fue el imperio, pero la ciudad siguió y sigue existiendo), entre otras, aparecieron fundadas por los romanos al colonizar y crear su imperio; en América ciudades como México, Cusco, Bogotá o Tunja, ocupan el sitio que antes tenían asentamientos indígenas de grupos con cierto desarrollo técnico y social. Hablar de decadencia en cualquiera de esos casos, es hablar en términos catastróficos, cuando en realidad lo que se descubre es una historia llena de avatares, en donde momentos críticos y otros más venturosos, se suceden o se dan simultáneamente; lo que se revela es que las ciudades hacen parte de una historia y no de una maldición divina, y que su persistencia a lo largo del tiempo no revela más que la fascinación que ejercen en los hombres, incluso aquellas poblaciones que a nuestros ojos hoy veríamos como pequeños villorrios, como aldeas, pero que en su momento eran testimonio de una producción de sentidos múltiples y eran la fuerza de todo un horizonte cultural y de civilización.

De ahí, igualmente, que podamos afirmar que la polis no es el lugar del orden, como no lo es la ciudad amurallada, sino que en sí misma ella lleva el germen de lo que son hoy nuestras metrópolis². La disolución, la mezcla, la imposibilidad de te-

¹ Queremos decir, que cambian las formas de vida, cambia el carácter mismo de las ciudades en el tiempo, pero lo que permanece es el asentamiento. Dicha permanencia no deja de ser llamativa, no tanto porque señale un rasgo esencial, cuanto por las vivencias temporales diversas de las cuales historiadores como Braudel ya nos hicieron conscientes en su momento. "Si consideramos la geografía de los asentamientos, lo permanente es generalmente la localización, mantenida a veces durante siglos e incluso milenios. Pensemos en la continuidad de localizaciones neolíticas convertidas luego en ciudades que siguen hasta hoy, seis o siete mil años después, en las *villae* romanas que se convirtieron luego en las masías medievales o en verdaderas villas o aldeas.

En relación con esos asentamientos si la localización es lo que proporciona un elemento de continuidad, lo efímero vendría representado por los edificios diferentes que se han ido sucediendo en ese mismo lugar y por las estructuras sociales y técnicas que los hicieron posibles. A otra escala todavía más fina, todavía más efímeras serían las generaciones de personas que se han sucedido en ese lugar. Y mucho más aún el movimiento de estas personas y de las mercancías, es decir, los flujos.

Pero los flujos, es decir, lo más efímero de todo, también puede dejar huella en el terreno y convertirse en algo permanente." Capel, 2003, p.56. En este sentido, lo que teme Rousseau son los flujos. Podríamos pensar que su ideal utópico, si de ello se tratase, es que la permanencia del asentamiento eliminase la fluidez de lo efímero...

² "No es desde luego verdadero que la metrópolis destruya y condene a la decadencia el mundo de la polis, como piensa el historicismo. Antes bien, resulta preciso mantener y mostrar lo contrario: en la metrópolis, por primera vez, la polis, privada de su antiguo encanto, se desvela como aquel ser abstracto en el que, a través de numerosas metamorfosis, la esencia se adueña de la existencia y la somete para siempre." Zaronne, 1993, p.47

ner una visión total de la ciudad, quizás sea la consecuencia de los fallidos intentos que desde antiguo se hicieron para poner en cintura los efectos disolventes de la vida urbana. El monstruo ha salido, y quizás nunca estuvo oculto del todo. Frente a la figura bien compuesta, una teratología urbana¹ permaneció agazapada y de tanto en tanto, para aquellos que temían que se perdiese el control, emergía para asustar sus conciencias bien intencionadas y sus entendederas obtusas ante lo inevitable. De hecho, ¿no era para exorcizar las potencias del caos que se erigía un templo y un lugar central? ¿No era el templo una especie de túnel que comunicaba lo bajo caótico y el arriba ordenado –el cosmos para los griegos– intentando que éste refrenara los impulsos de aquél? Babilonia, Babel, Sodoma y Gomorra, subsisten en toda construcción urbana, quizás en todos los momentos de la historia; lo que cambia son las formas de su manifestación, pero el potencial disolvente, disoluto que allí se da, en modo alguno se puede soslayar o considerar particularidad de una época –el París del tiempo de Rousseau, o las conflictivas ciudades latinoamericanas de hoy–, sino que siempre está presente. De hecho, la polis griega debía su prosperidad a la confusión, la mezcla, el intercambio y por ello, Atenas era próspera, porque era comercial². Por su parte Roma fue un gran intercambiador de todo tipo de fluidez en el mundo antiguo; Venecia prosperó a fines de la Edad Media por el comercio con Oriente; lo que vitalizó y vitaliza a las ciudades europeas es el intercambio (de mercancías, lenguas, población –y por eso los movimientos migra-

¹ “La ciudad alberga un monstruo que ofrece mil caras de acuerdo con las circunstancias. A este monstruo mutante se le denomina *urbs* y no se le está vedada ninguna forma imaginable, inimaginable o ‘real’. Su lógica está fundada en el ‘y’, o mejor aún en el ‘ya’: aparece ya como una roca inamovible, ya como un fluido que corre incontenible, ya como una bruma envolvente, ya como un movimiento sísmico, ya como una posesión colectiva, ya como un fulgor, ya como una nada.” Moreno Velásquez, 2006, p.166.

² Eso era lo que criticaba Platón y elogiaba –por ser contrario, claro está– en Esparta. De ello da cuenta en *Critias*. El carácter guerrero, militar de la ciudad, es lo que explica la necesidad del orden. Lo militar aparece, porque es algo consustancial a toda *polis* ideal y debe serlo, por tanto, en toda *polis* real. Atenas y la Atlántida, que son los ejemplos míticos e ideales en el *Critias* y que a la postre son metáforas del contraste entre Atenas y Esparta, son dos caras de una misma moneda. La primera, como ciudad terrestre, guardaba su unidad y su carácter permanente; la Atlántida entre tanto, exuberante en aguas y en recursos naturales, es un reino abierto al mar, que está en contacto con otros centros y que ha permitido que la vida comercial amenace lo que en la Atenas primitiva tanto se ha cuidado: la unidad, o en términos ontológicos, el Ser de la ciudad. El mito de la Atlántida, bien podría decirse así, aparece con un doble propósito: recordar a los atenienses, que otrora, cuando estaban más cercanos a la dimensión telúrica de la existencia y enfrentaron a los Persas, eso fue lo que les permitió triunfar; mientras que en ese momento, Platón, ya en el declive de su existencia, lo que ve es una Atenas errática, lejana de su condición, de aquella que la diosa y el dios, Atenea y Hefesto, le han conferido desde tiempos inmemoriales: una Atenas que está próxima al cataclismo, a la debacle que la ha de hundir, tal como la Atlántida se perdió en el mar

torios son tan importantes-, de formas de vida); lo que hace interesantes y vitales a las ciudades latinoamericanas es que han crecido en un siglo mucho más que otras urbes –en otras partes del mundo-, que tardaron siglos y aún milenios para llegar a las cifras que hoy tienen la urbes del Nuevo Mundo: intercambio de población, de mercancías, de lenguas, de problemas, de vida.

En este sentido, el vínculo teatro, ciudad, prostitución –que era la condena que hacía Rousseau- en realidad propicia una comprensión de la ciudad que está al margen de los intentos ordenadores. La ciudad como prostituta es quizás una metáfora, que por su persistencia a lo largo de la historia, nos indica que toda urbe no puede más que soslayar u ocultar a medias, lo indomeñable de la realidad que allí se vive; que hay mucho de intangible, de inasible e incomprensible en las ciudades, y que por tanto, al agotar nuestro expediente conceptual, recurrimos a la imagen prostibularia. Rousseau al traer de nuevo la imagen de la Gran Ramera lo que nos brinda es una comprensión de la vida urbana; sus temores –esos que desde cierta perspectiva uno vería cumplidos y harían del ginebrino un profeta-, son más bien la expresión de la potencia de una metáfora absoluta –la ciudad como teatro, la ciudad como prostituta- y que abre por lo mismo, un horizonte de comprensión que indica el declive de un conocimiento exacto, justo y controlable de la ciudad¹, y abren más bien la vía de la aceptación y la vivencia poiética de la vida urbana.

Así, retomando lo que hemos planteado desde el principio de este acápite, quizás podremos entender la importancia de este juego metaforológico. Decíamos entonces, que Domingo Faustino Sarmiento, aun sin leerlo, bien podría ser considerado hegeliano; y lo decíamos, porque en ambos estaba una comprensión de su época en unos términos similares: la centralidad de los países y las ciudades europeas, el atraso de las latinoamericanas; a ello, se suma la utilización –diferente en ambos, claro está- de la metáfora teatral. Es claro que Sarmiento piensa las ciudades latinoamericanas del futuro, en particular Buenos Aires, como un teatro en donde esté imbricada la dimensión babilónica; de he-

¹ En este sentido, el absolutismo de la realidad no se conjura únicamente con metáforas absolutas de carácter cosmológico; también se hace con metáforas absolutas que indican la caída del orden cósmico en los lugares de vida, tal como son las ciudades.

cho, lo vimos ya, su deseo es que la capital argentina se convierta en la Babilonia de América y que ella abra así, un horizonte de progreso. En Hegel, mientras tanto, no encontramos algo similar, pero sí vemos la forma en que la metáfora teatral es llevada a otro plano, al plano de lo universal.

No obstante, ese hegelianismo del autor argentino –a pesar de él y a contrapelo con las circunstancias históricas-, debe matizarse para no caer en confusiones. Si encontramos puntos de convergencia en ambos autores, ello se debe sin duda a que en el horizonte del siglo XIX, la conciencia histórica viene animada por la idea de progreso que se gestó pareja con la configuración de la Modernidad, y que en particular en el siglo XVIII hacía parte del pensamiento ilustrado, y que ahora, en los proyectos políticos de corte liberal pervivía y se articulaba perfectamente con la idea de un estado fuerte que garantizase ese mismo progreso. Idea de progreso que amparada tanto en la idea de un sujeto universal –que se había apuntalado desde el siglo XVII- como en la de una historia universal –de Herder hasta la crisis de los modelos marxistas en el siglo XX-, permitía bascular entre la identidad y la diferencia, entre lo que se suponía era común a todos y lo que les era más singular. Desde el privilegio del sujeto como entidad universal, una hermandad, una comunidad planetaria se establecía entre todos los hombres; desde la historia, la diferencia emergía pero indicando un camino común e inevitable (Campillo, 1985, pp. 13-36). En este sentido, los sueños de Sarmiento sobre los privilegios de la ciudad, y en particular de Buenos Aires como *Nueva Babilonia* respondían a ambas características: la identidad universal, pero también la diferencia latinoamericana. Esta diferencia justamente, es lo más connotado en Hegel, porque su teatro es un teatro de naciones, de colectividades, en cuyo drama se desplegaba el Espíritu, anunciando no tanto el fin de las diferencias –porque todas las naciones lograrían el camino común de la realización de la Idea-, cuanto el ahondamiento de las mismas. Esta diferencia, en cambio, es lo que debe y puede ser salvado en Sarmiento, porque el teatro se circunscribe al de los sujetos en la ciudad; su teatro no es de colectividades, sino de individuos y su obra, en la cual desarrolla la oposición civilización y barbarie, es justamente la historia de una mala actuación de un individuo, de una condición subjetiva malévola que ha corrompido el destino de un pueblo y el de cada uno de las personas que lo conforman. La diferencia es lo que debe ser exorcizado en aras de la identidad con el resto del mundo.

De ahí, que en Hegel –y esa es otra diferencia- es claro que su problema es de dominación y de control; es un problema que se resuelve en una estrategia geo-histórico-política. Geopolítica, podríamos decirlo, si acaso no fuese anacrónica la expresión –de hecho, casi cien años median entre las lecciones de Hegel (1830) y la primera aparición de la palabra en la obra del sueco Rudolf Kjellen en 1916¹-, y sobre todo, disposición del mundo en una gran sala, en donde los papeles asignados convierten a todos en actores pero también en observadores; disposición en donde la ciudad juega un papel central, y que revela que ese teatro no alude tanto al simulacro y la impostación –propias de la vida social, y del proceso civilizador-, cuanto al carácter ejemplar de algunos protagonistas: la vida y su representación se confunden, ya que bien puede decirse que existe un simulacro individual, pero no puede existir un simulacro colectivo. “En el individuo puede suceder, desde luego, que el hombre se disfrace; pero es algo muy parcial. La verdad es que lo externo no es muy distinto de lo interno. Semejantes refinamientos de distinciones no se dan en la historia. Los pueblos *son lo que son sus actos. Los actos son su fin.*” (Hegel, 1923, p. 71, subrayado nuestro) Y esos actos, se supone, obedecen a un propósito que está por fuera de la voluntad de los hombres; ellos más bien, son el despliegue del Espíritu en la historia, de su racionalidad y de su horizonte de libertad como fin último².

Diferente es el propósito de un hombre como Sarmiento, mucho más en su papel de gozne que arriba esbozábamos. La libertad para éste no es la del Espíritu, sino la de cada individuo, la de cada sujeto; la libertad es de cuño singular, es particular. Facundo Qui-

¹ Y sin embargo, si la Geopolítica se caracteriza por tomar elementos de la Geografía Política, la Geografía Descriptiva y la Historia, entonces Hegel –sin duda sin buscarlo- está muy cerca de ese horizonte, cuya primera expresión teórica (aunque no usase la palabra) se debe al alemán Friedrich Ratzel quien implementó la idea de “espacio vital” de tan buen recibo por la Alemania nazi en el siglo XX y que ha justificado buena parte del accionar militar de las potencias en la pasada y presente centurias. De todos modos, cabe aclarar, que la geopolítica se vale, no tanto de la metáfora teatral, cuanto de la idea de que los Estados son “organismos” que deben guardar sus nichos.

² La idea de fin último no indica sin embargo, un tiempo final, sino la realización constante en cada momento, de esa reconciliación del Espíritu consigo mismo. El fin último –más allá de algunos intérpretes apocalípticos- es esa autoconciencia del espíritu, por lo cual la misma se puede dar en, la Roma antigua o en la Alemania decimonónica; ello no es óbice empero, para señalar el carácter evolutivo de la historia que señala la perfección permanente de la vida del espíritu (en tres fases a lo largo de la historia). Pero ese perfeccionamiento –del cual el mundo cristiano germano es su máxima expresión- no es un detenerse de la historia, sino un revelarse de ese principio de autoconciencia, es “un a priori de la historia, al que la experiencia debe responder” (Hegel, 1923, p.132)

roga ha impedido la realización de dicha libertad y por tanto, lo que debe hacer como escritor y analista de la vida social de su pueblo, es presentar las vías más expeditas para resolver dicha limitación y sobre todo, convertir su escritura en piedra de toque, en lección y advertencia de sus coterráneos y de todos los hombres del planeta, de que otro bárbaro, Juan Manuel de Rosas, un estanciero y ganadero, se ha hecho con el gobierno y desde la barbarie pone coto a la civilización citadina en donde se da el verdadero juego de la libertad individual.

Finalmente, este hecho también marca una diferencia sustancial en el uso de la geografía y de los factores climáticos en ambos autores. En Hegel, la geografía, es un elemento clave por cuanto ella indicaba la posibilidad de actividades como el comercio y el intercambio. ¿No son acaso las naciones cercanas a los litorales, las más propicias para el desarrollo del espíritu?¹ La geografía, las condiciones naturales –el relieve y el clima-, son objeto de consideración particular en Hegel y son también el espacio discursivo en donde se abre la ambigüedad y la paradoja; allí están instaladas las contradicciones de este discurso que en principio, parecía brindar a todos los hombres, a todas las naciones y pueblos, la posibilidad de pertenecer en alguna medida a la vida del espíritu –aun los más primitivos que estarían en una primera fase-, pero que en realidad, termina por excluir a amplios sectores del orbe del concierto de la Historia Universal. Como hombre del siglo XIX, tiene que brindarle espacio a la historicidad misma –que además es objeto de su discurso- y por tanto, debe atribuir a los hombres esa dimensión espiritual allende de las condiciones naturales; pero a su vez, parece anclado en el pensamiento dieciochesco, en ese de los grandes cuadros, y como Montesquieu (y como Herder, antes que el propio Hegel) termina por atribuir al clima y al relieve, un papel de importancia: al fin de cuentas el espíritu no se debe pensar “como algo abstracto, que recibiera posteriormente su contenido de la naturaleza. Los que en la historia aparecen son espíritus parti-

¹ A ello se añade el hecho de que dicha actividad comercial favorecida por los litorales es también la que alienta la existencia de ciudades cuyo carácter se hace interesante justamente por ser ciudades del intercambio; por tanto, por ser Babilonia o Babel a su manera. Babilonia, para Hegel no será una ciudad cualquiera que porte la mácula de su origen; de hecho, la historia de la torre de Babel revela que la oposición entre agricultura y ganadería, entre Caín y Abel, es una falsa oposición. “[L]a verdad es lo contrario de lo que dice esta leyenda: la agricultura es el principio bueno y los nómadas son ladrones” (*Ibíd.*, p.336); la verdad es que Babilonia “se hallaba en una llanura sumamente fértil y muy apropiada para la agricultura. Muy favorable para el comercio era, además, su posición entre los dos ríos, por lo cual se practicaba la navegación de alto bordo.” (*Idem.*)

culares, determinados.” (*Ibíd.*, p.162)¹ Por eso, ni el clima cálido ni el frío son ideales para la realización del espíritu; por eso, la altiplanicie y la montaña son impedimentos para la vida espiritual, mientras que el valle, el río y sobre todo el litoral, le permiten desplegarse con más facilidad; por eso África –la meridional, la que está al margen de lo que fuera el imperio egipcio-, “no tiene interés histórico propio, sino el de que los hombres viven allí en la barbarie y el salvajismo, sin suministrar ningún ingrediente a la civilización”, ya que “es el país niño, envuelto en la negrura de la noche, allende la luz de la historia consciente” (*Ibíd.*, p.180); por eso, aunque en Asia ya entrevemos el papel de la historia, es claro que la región de Siberia “no es propia para que constituyese el teatro de una cultura histórica y pudiese formar una figura propia de la historia universal” (*Ibíd.*, p. 195); y por eso, para nuestro interés particular, es por lo que América, si bien hace ya parte de la historia –en particular Norteamérica- es un continente que “se ha revelado siempre y sigue revelándose impotente en lo físico como en lo espiritual.” (*Ibíd.*, p.171). La geografía determina en últimas, una centralidad –la europea- y al mismo tiempo asigna en el gran teatro, papeles protagónicos y papeles secundarios, cuando no simplemente convierte a pueblos enteros en decorado o –tal como revelaría la experiencia colonial del siglo XIX- en depósito de donde se sacan el oro y el oropel, el lujo y los bártulos, con los cuales figurarán los protagonistas en el escenario del mundo. Geografía que parece señalar elementos insalvables, aunque la historia sea a su vez, evidencia de los hombres que tratan de sobrepasar dichas condiciones; condiciones naturales que ponen límites a la razón misma –a pesar de afirmaciones de lo contrario, tanto en la “Introducción General” como en la “Introducción Especial” de sus *Lecciones*- y que por tanto, señalan el alcance de toda racionalidad. África, Siberia, buena parte de América, estarían no sólo al margen de la historia, sino que se puede inferir así, de la razón, de la racionalidad; ellas encarnarían ese ámbito misterioso, irracional si se quiere, que Hegel no puede y no quiere pensar, que le fascina y le repele al mismo tiempo: territorios todos ellos

¹ Aunque en el fondo, lo que hace es doblegar la naturaleza a la vida del espíritu. “Acertadamente ha señalado René Serreau que, ‘la filosofía de la Naturaleza es la parte más débil del sistema hegeliano’, situación que Nicolai Hartman trata de justificar, en parte, al decir que: ‘Al filósofo del espíritu, la naturaleza se le tenía que presentar necesariamente como el ser fuera de sí del espíritu, es decir, como algo subordinado... (por ello) a pesar de que en sus lecciones haya tratado prolijamente la filosofía de la naturaleza, ésta ha sido siempre una hijastra suya’.

Esta subordinación de la Naturaleza al Espíritu (y del saber específico acerca de ella, a la *especulación* filosófica) hace entrar a su ‘filosofía de la naturaleza’ en colisión con muchas nociones científicas ya probadas en su tiempo, las que *a pesar de ser Hegel un buen conocedor de la ciencia de su tiempo*, parecen ser ignoradas o pasadas por alto.” (Casalla, 1992, pp. 72-73)

que son el paraíso perdido, pero al cual –por mucho que se quiera- no se puede volver. Límites de la razón, y afirmación una vez más del carácter exótico de amplios sectores del planeta; punto en una larga historia que desconoce sistemáticamente, que por ejemplo América existe desde el discurso y el poder de la civilización occidental, y que prefiere mejor, para este Nuevo Mundo, entretenerse en la descripción de los paisajes, la fauna y el clima, desconociendo los asentamientos urbanos que no son más que variaciones de los viejos sueños europeos de organizar los espacios según planes utópicos y sueños siniestros de la razón.¹ Zona de misterio –el África Negra, la tundra siberiana, los subnormales animales y la hipertrofiada vegetación de América- , que es a la vez, zona del deseo en donde el juego de los sentidos bien podría recusar cualquier dialéctica y su contracara, la ontología.

Lo que dice sobre África es también válido para Siberia [y para casi toda América]. En ambos casos la exclusión y el rechazo se basan en el mismo motivo: el terror ante aquello que resulta inconcebible para la mente europea, el temor a lo incomprensible, el espanto ante la oscuridad. Sin embargo, lo más revelador es precisamente el inesperado apasionamiento de Hegel. [...] No sólo explota sus sentimientos, sino que niega su propio yo oscuro, todo lo terrorífico, espantoso y monstruoso que desde luego no rechazaría con tal vehemencia si no encontrara sus raíces en su propio corazón. [...] Tal pasión revela en primer lugar que Hegel no le tenía miedo a África (en Berlín podía sentirse seguro), sino que estaba en pie de guerra con sus propios instintos. El filósofo caduco, que se había alejado años luz de la experiencia de la libertad, forjó una filosofía de la historia, una explicación de la existencia, con el fin de practicar una autoterapia. Sin embargo, es posible que en lo más recóndito de su corazón sólo deseara decir, como más tarde harían Rimbaud y Genet: soy un negro.” (Földényi, 2003, pp. 25-26)

Y sin embargo, partiendo de las mismas consideraciones sobre el clima y la geografía, un autor como Domingo Faustino Sarmiento, quiere quitar esa sombra de exotismo que lastra la imagen de América Latina. Su propósito desde la primera página es mostrar que los verdaderos americanos son aquellos que se ajustan al concierto universal y que tam-

¹ Fascinación por el exotismo latinoamericano, por ejemplo, que hace que nuestro continente sea visto como aquel que cierta literatura –sin duda de gran calidad, pero sobre todo de gran aceptación en Europa y Norteamérica-, en donde se describen hombres con cola de iguana, mujeres que se embellecen cada vez más y asciendan al cielo y ciudades donde conversan los fantasmas, decimos que esa literatura es la imagen idealizada que muchos tienen de América, y que desconoce sus realidades urbanas, su inserción en la economía capitalista y sus ciudades verdaderas metrópolis. Desconocimiento que hace, que mientras en los países “centrales” ciertos proyectos políticos son ya imposibles, muchos crean en Europa que en América Latina aún es posible la “revolución”...

bién reconocen en el estanciero, el gaucho y el pampero, a un exótico, a un ser ajeno a la historia que el continente emprendió luego de las guerras de independencia. Al contrario de la dieciochesca afirmación de un atraso en la naturaleza americana, Sarmiento muestra que esa misma naturaleza es la condición ideal para establecer la civilización; naturaleza que a su vez, por situación contradictoria pero salvable, engendra al salvaje, al bárbaro y al incivilizado.

La inmensa extensión del país que está en sus extremos, es enteramente despoblada, y ríos navegables posee que no ha surcado aún el frágil barquichuelo. El mal que aqueja a la República Argentina es la extensión; el desierto la rodea por todas partes y se le insinúa en las entrañas; la soledad, el despoblado sin una habitación humana, son por lo general los límites incuestionables entre unas y otras provincias. Allí la inmensidad por todas partes; inmensa la llanura, inmensos los bosques, inmensos los ríos, el horizonte siempre incierto, siempre confundiéndose con la tierra entre celajes y vapores tenues que no dejan en la lejana perspectiva señalar el punto en que el mundo acaba y principia el cielo. Al sur y al norte acéchanla los salvajes que aguardan las noches de luna para caer, cual enjambre de hienas, sobre los ganados que pacen en los campos y en las indefensas poblaciones. (Sarmiento, *op.cit.*, pp. 19-20)

Pero esas mismas condiciones son las que favorecen el despliegue de la civilización, ya que “la parte habitada de este país privilegiado en dones y que encierra todos los climas, puede dividirse en tres fisonomías distintas, que imprimen a la población condiciones diversas, según la manera como tiene que entenderse con la naturaleza que la rodea” (*Ibíd.* p. 21) Diversidad de climas, además de riqueza fluvial que hace navegable buena parte del territorio, y sobre todo, una vez más como en la perspectiva hegeliana, un puerto como el del Plata en donde han hecho lugar dos ciudades como Montevideo y Buenos Aires. Situación geográfica en general, que no sólo es posibilidad de la vida civilizada, sino que para que lo sea, debe ser doblegada; situación geográfica que incluso puede contradecir lo que se ha dicho de tiempo atrás sobre los condicionamientos del clima y el entorno porque si bien “muchos filósofos han creído [...] que las llanuras preparaban las vías al despotismo, del mismo modo que las montañas prestaban asidero a las resistencias de la libertad”, lo cierto es que “esta llanura sin límites que desde Salta a Buenos Aires, y de allí a Mendoza [...] permite rodar enormes y pesadas carretas sin encontrar obstáculo alguno”, por lo cual la llanura es “uno de los rasgos más notables de la fisonomía interior de la República.” (*Ibíd.*, pp. 25-26).

Por tanto, si en Hegel había cierta fascinación por el rasgo exótico de las zonas marginales del planeta, lo que Sarmiento pretende señalar es cómo ese exotismo es la condición para lograr el más anhelado sueño, no de los europeos sino de los americanos: la civilización. Sarmiento no vende misterio alguno; ofrece a sus congéneres la posibilidad de llevar una vida que elimine las rastras de misterio y oscuridad que han acompañado la vida del continente; no ofrece al extraño, al europeo, la posibilidad de realizar oscuros deseos, sino que quiere convencer al argentino y en general al latinoamericano que su destino es ser parte de la corriente general del mundo.

El pobre viejo [el mendocino Tomás Godoy Cruz] ha vuelto al fin a su patria a deleitarse con el espectáculo de un pueblo entero consagrado a realizar el más fecundo cambio de industria, prometiéndose que la muerte no cerrará sus ojos antes de ver salir para Buenos Aires [desde Mendoza] una caravana de carretas cargadas en el fondo de la América con la preciosa producción [de seda] que ha hecho por tantos siglos la riqueza de la China, y que se disputan hoy las fábricas de Lyon, París, Barcelona y toda la Italia. ¡Gloria eterna al espíritu unitario, de ciudad y civilización!" (*Ibíd.*, pp. 219-220)

IV

La nueva utopía de fronteras abiertas o la víscera del nuevo organismo

En 1850, cinco años después de *Facundo*, Domingo Faustino Sarmiento escribió *Argirópolis*¹, un curioso estudio en donde los sueños políticos del autor argentino, sobrepasan el interés por su país natal e involucran a todas las naciones colindantes con el Río de la Plata. En dicha obra, escrita ante necesidades apremiantes de su entorno, se deja traslucir una utopía, la ilusión de construir una nueva ciudad en donde las tensiones y conflictos entre las naciones rioplatenses, se resuelvan de una vez; una ciudad insular, tal como corresponde a la tradición utópica desde Tomás Moro, pero que a diferencia de esa misma tradición no implicaba el aislamiento, el cerramiento de fronteras y el rechazo al extranjero, sino la apertura, la circulación y el comercio. Una utopía en donde una vez más (y por ello decimos que corresponde al espíritu de la época), al igual que en Hegel, el valor de la nueva ciudad, ubicada en la isla de Martín García, estaría en su proximidad al litoral; punto central, además, desde donde tanto Paraguay, Uruguay como las provincias argentinas, debían dirigir la mirada, su fuerza y su potencialidad; punto central que garantizaría la paz y el progreso y que pondría a las naciones que antes de la Independencia formaban el Virreinato del Río de la Plata, en armonía y en un trabajo común por el bienestar.

El modelo político que, según Sarmiento, deberían asumir las naciones rioplatenses alrededor de la nueva capital, de la Argirópolis, la ciudad de la plata, la ciudad argentada², debería imitar el federalismo estadounidense. La isla de Martín García, futura sede de la capital federada, era un lugar de llegada, y al mismo tiempo serviría de punto de equilibrio entre el crecimiento tanto de Buenos Aires como de Montevideo, y serviría pa-

¹ El título completo es: *Argirópolis o la Capital de los Estados Confederados del Río de la Plata. Solución de las dificultades que embarazan la pacificación permanente del Río de la Plata, por medio de la convocatoria de un Congreso, y la creación de una capital en la isla de Martín García, de cuya posesión (hoy en poder de Francia) dependen la libre navegación de los ríos, y la independencia, desarrollo y libertad del Paraguay, el Uruguay y las provincias argentinas del Litoral.*

² Dice Sarmiento en una nota al capítulo V de su obra: "Para evitar una perifrasis, creamos un nombre técnico, emanado de la naturaleza del objeto denominado 'argurión', palabra griega que significa plata, y 'polis', terminación de ciudad. 'Argirópolis': ciudad del Plata." (Sarmiento, 1850, p.63)

ra sacar adelante al Paraguay. Si Washington se había fundado para dirimir la rivalidad entre Nueva York, Filadelfia, Baltimore y Boston, asimismo, Argirópolis serviría para dicho propósito.

Martín García llenaría aún mejor, que Washington entre nosotros el importante rol de servir de centro administrativo a la Unión. Por su condición insular está independiente de ambos márgenes del río; por su posición geográfica es la aduana común de todos los pueblos ribereños, entrando desde ahora en mancomunidad de intereses comerciales y políticos el Paraguay, Corrientes, Santa Fe, Entre Ríos y la República del Uruguay; por su situación estratégica es el baluarte que guarda la entrada de los ríos; y puesta bajo la jurisdicción del gobierno general de la Unión será una barrera insuperable contra todo amago de invasión. Las ciudades de Buenos Aires y Montevideo, regidas por unas mismas leyes comerciales, quedan en ambas riberas de la boca del Plata, gozando, como no han podido gozar hasta aquí, de las ventajas de su contacto con el comercio europeo, a causa de la rivalidad que abrigan y que las hace propender a engrandecerse la una con la ruina de la otra. (Sarmiento, 1850, p.41)

La isla, la ciudad futura en realidad, sería el punto de distribución de todas las mercancías que entrasen y saliesen de los estados confederados; de hecho, al igual que en los Estados Unidos, desde ella se podría acceder a una serie de ríos (entre los más destacados el Paraná y el Uruguay) que, haciendo las veces de canales que se dirigen al punto central, servirían para establecer la gran red, “la maravilla de la comunicación de todos los extremos de la Unión con el comercio Europeo, y de todos los Estados centrales con las costas, por medio de canales, ríos, ferrocarriles y caminos.” (*Ibíd.*, p. 42). Sarmiento mismo sabe que sueña, pero sabe igualmente que hay problemas urgentes para resolver: la distancia de Buenos Aires con el resto de Argentina –ese territorio de la pampa, salvaje y plagado de indígenas-, la guerra en Uruguay entre federales y unitarios que desde 1839 ha involucrado tanto a Argentina, Brasil como a países europeos (Francia e Inglaterra, y hasta el propio Garibaldi que con sus *camisas rojas* apoyó al Partido Colorado, defensor del unitarismo), y los constantes conflictos del Paraguay. Y son esas tensiones las que sustentan su derecho a soñar, su vocación utópica; al fin y al cabo, sus sueños, son “sueños que ennoblecen al hombre, y que para los pueblos basta que los tengan y hagan de su realización el objeto de sus aspiraciones, para verlos realizados” (*Ibíd.*, p.70); sueños que son los mismos que han hecho grandes a los pueblos del norte del continente, a aquella confederación que se pone como referente y rival al mismo tiempo, que son los

Estados Unidos.

No era la primera vez, sin embargo, que el modelo de ciudad creada *ex nihilo* se proponía en América Latina, como forma de construir una utopía. El venezolano Francisco Miranda en 1801 había soñado una Confederación Americana, en donde la división que los españoles habían instaurado entre virreinos y capitanías, fuese reemplazada por la de Provincias Federadas que reunidas en un Concilio Colombiano, tuviesen una capital común llamada Colombo, situada en el Istmo de Panamá. Ciudad inédita y nueva, “la ciudad federal se establecerá en el punto más central (tal vez en el istmo de Panamá) y llevará el nombre de agosto de **Colombo**, a quien se debe el descubrimiento de esta bella parte de la Tierra.” (Miranda, 1801, p.12, subrayado nuestro) El sueño de dar el nombre de Colón al continente era visto por el político venezolano, como un acto de justicia histórica; justicia de la cual también tomó banderas Simón Bolívar, cuando en 1815 ya soñaba con una Gran Colombia, integrando al menos la Capitanía General de Venezuela y el Virreinato de la Nueva Granada (que incluía la actual república del Ecuador). Al contrario de Miranda, Bolívar creía imposible un sistema federativo del orden continental; vislumbraba en cambio, naciones diversas entre las cuales:

La Nueva Granada se unirá con Venezuela, si llegan a convenirse en formar una república central, cuya capital sea Maracaibo, o una nueva ciudad que, con el nombre de **Las Casas**, en honor de este héroe de la filantropía, se funde entre los confines de ambos países, en el soberbio puerto de Bahía-honda. Esta posición aunque desconocida, es más ventajosa para todos respectos. Su acceso es fácil y su situación tan fuerte que puede hacerse inexpugnable. Posee un clima puro y saludable, un territorio tan propio para la agricultura como para la cría de ganado, y una grande abundancia de maderas de construcción. Los salvajes que la habitan serían civilizados y nuestras posesiones se aumentarían con la adquisición de la Goagira [Guajira -norte de la actual Colombia]. Esta nación se llamaría Colombia como un tributo de justicia y gratitud al creador de nuestro hemisferio. (Bolívar, 1815, p. 30, subrayado nuestro)

Pero si ya se habían hecho proyectos utópicos al respecto, si ya la idea de una ciudad que fuese capital de una Confederación se había producido en la subregión, lo cierto es que en Sarmiento encontramos no tanto el afán de un sueño para el futuro, sino el apremio ante las circunstancias de su momento. Momento que con respecto al inicio del

siglo XIX nadie podía aventurar nada, porque entonces la comprensión era tan sólo política, mientras que en el autor argentino de la mitad del siglo XIX, lo económico también jugaba un papel preponderante.

En efecto, su sueño, su utopía, nace de una comprensión de los fenómenos de su entorno, que se fundamenta en el respeto, la admiración y también la envidia por los países centrales del desarrollo capitalista del siglo XIX. Por ello, justifica que la Isla de Martín García esté invadida por los franceses¹, ya que el peso de éstos en la civilización occidental prima sobre esta contingencia política; asimismo, esa admiración le lleva a postular la conveniencia del modelo inglés, que en cuanto isla, alentó en sí misma la comunicación con el resto del mundo y el intercambio comercial; admira a Génova y a Venecia –incluso los considera modelos urbanos adecuados para Argirópolis-, porque su vocación litoral las hizo grandes en su momento; y sobre todo, admira y envidia a los Estados Unidos, con quien se debe rivalizar por cuanto la confederación que sueña sería la presencia de la dignidad de la raza española en el Atlántico frente a los anglosajones.² Sueño, admiración, rivalidad, pero entre actores particulares que hacen que la metáfora se desplace; utopía que enfrenta cuerpos, pueblos y naciones, organismos vivos, en donde la ciudad es tan sólo un punto –acaso el cerebro, el centro, el corazón- de esa gran organización nacional, de ese sistema vivo que constituye un pueblo.

De hecho, lo que llama la atención, es que en esta consideración de Sarmiento, la metáfora teatral prácticamente no aparezca en sus líneas; lo que aparece es la lucha de organismos vivos, la vida misma creando sus condiciones, que se enfrentan a la posibilidad de su propia finitud. La región del Plata está enferma, tal como se podría afirmar de buena parte de América Latina, y él sólo propone la terapéutica necesaria para aliviar

¹ Durante el conflicto uruguayo del que antes hicimos alusión, Francia ocupó algunas zonas del país austral, entre ellas, la mencionada isla; por eso, el opúsculo de Sarmiento dedicado a esta utopía rápidamente se tradujo al francés –dos traducciones entre 1850 y 1851-, y una de ellas se publicó en París. Claro está, que publicar en Francia e Inglaterra, fue habitual para los intelectuales latinoamericanos durante todo el siglo XIX, hasta que se dio un verdadero desarrollo editorial en nuestro medio, primero con las imprentas nacionales y oficiales, y luego, cuando los procesos migratorios de Europa hicieron de Argentina y México los centros del mundo editorial Hispanoamericano durante buena parte del siglo XX.

² “La dignidad y posición futura de la raza española en el Atlántico exige que se presente ante las naciones en un *cuerpo* de nación que un día rivalice en poder y en progreso con la raza sajona del Norte, ya que el espacio del país que ocupa en el estuario del Plata es tan extenso, rico y favorecido como el que ocupan los Estados Unidos del Norte.” (Sarmiento, p. 66, subrayado nuestro)

esos males; terapia tan sencilla, que parece increíble la tozudez de muchos por no aplicar el remedio: federarse, según el modelo Norteamericano, y excluir –una vez más, como en *Facundo*- esa parte enferma en donde están los indígenas y salvajes. Por ello, su proyecto político pasa por tres condiciones:

1. Por el reconocimiento de afinidades que hoy llamaríamos de orden cultural, pero que el escritor argentino, como muchos otros del siglo XIX, adscribía a factores biológicos y espirituales. De ahí, que la conveniencia de su proyecto –“a favor de la fusión de los tres Estados del Plata en un solo cuerpo” (*Ibíd.*, p.65)- se funde en el inequívoco hecho de que, “la especie humana marcha a reunirse en grandes grupos, por razas, por lenguas, por civilizaciones idénticas y análogas” (*Ídem*). Reunión de grandes grupos humanos, que además se hace por necesidades económicas, ya que sólo en esos grandes Estados se puede dar un adecuado manejo de la producción, del comercio y del flujo de capitales; o mejor aún, los grandes cuerpos estatales, se sustentan en la circulación de dineros y mercancías, que en el caso de su sueño, haría que su confederación suministrase la materia prima a las industrias europeas y de los Estados Unidos, a cambio de las manufacturas y productos elaborados en las grandes fábricas de estas naciones aventajadas en el proceso civilizador. Cuerpo entonces, su confederación tiene un corazón –Argirópolis-, que equilibra y al mismo tiempo, facilita el desarrollo de todos los estados confederados (en particular juego, una vez más, de la irradiación del centro a la periferia); ciudad central que debe existir, “porque [en este proyecto] toda la vida va a transportarse a los ríos navegables, que son las arterias de los Estados, que llevan a todas partes y difunden a su alrededor movimiento, producción, artefactos; que improvisan en pocos años pueblos, ciudades, riquezas, naves, armas, ideas.” (*Ibíd.*, p.11)

Y ese organismo vivo viene determinado por condiciones naturales de la Isla entre las cuales, a más de ser centro y estar cerca de los ríos, se cuentan su ubicación que le facilita una gran capacidad defensiva ante intentos de invasión de la zona, y además, por su clima suave y benigno; en otras palabras, una vez más la geografía aparece como lo que determina las condiciones de vida de un pueblo y de una ciudad en particular: ciudad de clima templado y ciudad de los ríos, que podría ser

también otros nombres de Argirópolis, y por lo cual confluyen hacia ella las riquezas de “diez mil leguas cuadradas de la América del Sur” (*Ibíd.*, p.60), y al mismo tiempo que facilita que de ella parta el contacto con el mundo entero. Sin embargo, el determinismo geográfico puede ser un factor en contra, porque el clima favorable hace que los hombres estén menos acostumbrados a enfrentar las adversidades; es como si la salud de ese gran cuerpo jugara en su contra, y en vez de preocuparse por su eventual deterioro, más bien abusara de su condición. América Latina en general, despilfarra sus ventajas, sus ciudades crecen sin concierto, se diseminan en un gran territorio y al contrario de las europeas, no se concentran en un solo punto¹; la dispersión es su marca, es incluso la condición para que mueran en vez de prosperar. Si en *Facundo* señalaba la manera en que la pampa determinaba el carácter de los hombres, en este opúsculo hablará más bien de la forma en que la pampa se opone a la vida de la ciudad como organismo, cómo la bondad de la tierra juega en contra del trabajo y de la lucha; lo que se debe hacer, piensa Sarmiento, es revertir este estado de cosas, hacer de la ventaja una verdadera oportunidad y no el punto de anclaje de la molicie y la despreocupación². En su opinión, todo está por hacerse y sobre todo, está en el momento exacto para empezar a hacerlo; todo depende de una voluntad política que desligue intereses mezquinos y particulares, por una visión amplia de las cosas y sobre todo, porque se instale la íntima convicción de que hay un modelo civilizador que, al contrario de lo que afirmaba cinco años antes, ya no depende de la teatralización de la vida, sino que depende de potenciar todo aquello que una raza, una lengua, unas afinidades culturales prohíjen:

¹ “La América española se distingue por la superficie desmesurada que ocupan sus ciudades apenas pobladas; y el hábito de ver diseminarse los edificios de un solo piso en las llanuras nos predispone a hallar estrecho el espacio en que en Europa están reunidos doscientos mil habitantes. De este despilfarro del terreno viene que ninguna ciudad española en América pueda estar iluminada por el gas ni servida por el agua, porque el costo excesivo de los caños que deben distribuir una u otra no encuentran cincuenta habitantes en una cuadra.” (*Ibíd.*, p.67)

² “Por otra parte, es un hecho conquistado que la grandeza de los pueblos ha estado siempre en proporción de las dificultades que han tenido que vencer. Los climas fríos engendran hombres industriuosos, las costas tempestuosas crean marinos osados. Venecia fue libre y grande por sus lagunas, como Nápoles fue siempre presa de los conquistadores por sus llanuras risueñas. Nuestra pampa nos hace indolentes, el alimento fácil del pastoreo nos retiene en la nulidad.

Pero Martín García no está en las condiciones de aquellas ciudades que la industria humana ha hecho surgir en despecho de la naturaleza, dondequiera que un poderoso interés aglomeraba hombres y edificios. Su extensión se presta a todas las aplicaciones apetecibles.” (*Ibíd.*, pp. 67-68)

sólo así ese organismo nacional, se podrá enfrentar con otros, en la lucha despiadada por hacerse un lugar en el planeta.

2. Pero el centro, la ciudad como tal, debe ser no sólo símbolo de esa fortaleza, sino la fortaleza misma, el centro vital que debe guardar en sí la potencia que será equivalente a la de la nueva nación confederada. De ahí, que en dos ocasiones reitere el carácter de eternidad que debe tener Argirópolis; una eternidad que, a más de darse por la solución política –que él considera definitiva-, se da en la construcción misma de la nueva polis. Martín García es una isla montañosa y además, es rica en granito; incluso, la ciudad de Buenos Aires ha obtenido de allí material de construcción.

La calidad montañosa del terreno hace de esta circunstancia una ventaja. Los accidentes del terreno rompen la monotonía del paisaje; los puntos elevados prestan su apoyo a las fortificaciones. Una plataforma culminante servirá de base al capitolio argentino, donde habrá de reunirse el congreso de la Unión. La piedra de las excavaciones de Martín García sirve de pavimento a las calles de Buenos Aires, y no hay gloria sin granito que la perpetúe. Argirópolis (la ciudad del Plata) nacería rica en elementos de construcción duradera; los ríos, sus tributarios, le atraerán a sus puertos las maderas de toda la América Central. (*Ibíd.*, p.69)

Vocación de duración, de eternidad, que es fruto no sólo de unos usos materiales en la construcción, sino además del hecho de que este uso determina el comportamiento de los hombres. De hecho, trabajar con granito no es sólo un hecho ineludible –dada su abundancia en la isla-, sino una ventaja que da la naturaleza, que se aúna a otras de la isla; ella puede propiciar dadas estas condiciones naturales, hombres de mar, hombres industriales y sobre todo, “hombres desenvueltos y familiarizados con todos los usos y medios de acción que hacen a los norteamericanos tan superiores a los pueblos de la América del sur.” (*Ibíd.*, p.73) Así, esa eternidad no es la eternidad de las antiguas ruinas, de las viejas ciudades –testigos de mundos ya olvidados-, sino una eternidad que se ha de construir día tras día en medio del trabajo, de una producción que no cesa, de una labor cuyo fin es el mayor bienestar en medio de una vida organizada, bien llevada y respetuosa de los altos valores de la civilización; eternidad que necesita por tanto, de unas formas de

hacer, de una destreza, tal como la brinda el mundo moderno, tal como se descubre al promediar el siglo XIX, que es el camino inevitable y el más adecuado. Por eso, la eternidad de Argirópolis no puede surgir más que de la asunción que se haga de los elementos técnicos modernos, de aquellos “instrumentos de poder que ha puesto en sus manos [las de la civilización] la ciencia” (*Ibíd.*, p.70); la civilización es una realización técnica y no puede haber ninguna ciudad en el mundo, que pueda prescindir de ella: su futuro, su duración en el tiempo, en ese tiempo casi consumado que se entrevé en medio de los grandes logros de la industrialización, depende de la forma en que se utilicen esas ventajas que la todopoderosa ciencia decimonónica brindaba a estos hombres entusiastas del progreso, y angustiados por un fin posible si no se ponían remedios eficaces para evitarlo¹.

Bien podría decirse pues, que si la nación es un organismo vivo, que compite con otros del orbe, y la ciudad es el centro –corazón lleno de arterias que comunican hacia la nación y hacia fuera-, entonces es necesario buscar la eternidad de ese centro; eternidad que contraviene la más elemental observación de un organismo vivo, y es el hecho de su muerte. Empero, en Sarmiento la nación debe luchar contra su muerte, la eternidad no es quietismo, sino movimiento constante, aceleración, casi podría decirlo, que la ciudad es la máquina que no debe cesar, que no se debe alterar, que no tiene problema alguno, y que por tanto, debe ser la máquina del movimiento perpetuo. Y sin embargo, no lo dice; y no lo dice, quizás porque a pesar de que conoce de todos los fenómenos de la industrialización en el mundo, a pesar de que sabe de las ciudades industriales que crecen en Europa, él no puede sustraerse al peso de los hechos. Es claro que América Latina lejos estaba de un proceso de industrialización al promediar el siglo XIX, y lo único que él ve –como tantos otros pensadores liberales en el continente- es una vocación agropecuaria que suministraría las materias primas a los países industrializados²; por tanto, Argirópolis no

¹ Bellamente, Sarmiento habla de lo inevitable que resulta la técnica para garantizar esa eternidad: “Dése hipotéticamente una ciudad como Venus, saliendo de entre la espuma de las aguas de un conjunto de ríos y el comercio pondrá de su cuenta en un año todos los accesorios y vehículos que aceleren su movimiento. Los vapores de remolque saldrán como en la boca del Mississipi al amanecer a caza de naves retardadas por los contrarios vientos.” (*Ídem.*)

² “Nosotros no seremos fabricantes sino en el lapso de los siglos y con la aglomeración de millones de habitantes; nuestro medio sencillo de riqueza está en la exportación de las materias primas que la fabricación europea necesita.” (*Ibíd.*, p.80)

es una máquina de combustión interna, sino tan sólo el centro, el corazón de una máquina corporal que le sobrepasa, y que es la nación. Apéndice, ciudad apéndice y víscera fundamental, sin duda, pero no es la vieja idea de la ciudad que en sí misma forma un cuerpo –tal como se concibió durante el barroco y sobre todo, en las ciudades después de los procesos revolucionarios y de la ilustración-, sino una ciudad que conecta con otros miembros: con otras ciudades que inevitablemente surgirán gracias a un adecuado gobierno que respete las leyes de esa centralidad; ciudades que sumadas a las ya existentes, Buenos Aires y Montevideo, expandirán desde el centro el proyecto civilizador y moderno, y a la vez, ayudarán al equilibrio del nuevo organismo en medio del crecimiento infinito y eterno...

3. Y sin embargo, la máquina aparece no para hablar de la ciudad, sino de la nación en su totalidad. Descubrimos entonces, no sólo un objetivo –la confederación-, sino un cambio sustancial con respecto a lo que había planteado en *Facundo*: la ciudad no es su verdadero problema, sino el todo al cual ella responde; quizás, pensamos, ello explique el abandono de la imagen teatral, centrada en la vida urbana propiamente, en aras de otra metaforología atenta a los saberes de la vida y la conciencia de la finitud, propios de su época. De ahí, que si algo merece la metáfora de la máquina industrial no es Argirópolis –menos aún Buenos Aires o Montevideo-, sino los nuevos estados confederados que se entienden no sólo como grandes organismos sino como grandes máquinas que consumen combustible humano; o mejor aún, si las ciudades algún día habrían de tener en su línea paisajística chimeneas y grandes columnas de humo –pero ello, tal como él lo veía, tardaría centurias-, entonces resultaba necesario pensar no esos pequeños apéndices como máquinas, sino ese gran organismo, la confederación –que a la sazón era fruto de la organización de los procesos productivos de cada parte-, la cual deberían entenderse así: de este modo, las ciudades apéndices funcionarían como verdaderos elementos de una gran cadena, de un gran engranaje. Gran máquina sin máquinas, porque la producción estaría centrada en lo que la tierra brindara, en artes menores pero necesarias y en el comercio, pero a su vez, máquina que tendría como elemento combustible a seres humanos que venidos de los países envejecidos de Europa, estuviesen prestos a dinamizar los procesos productivos de esta zona del mundo caracte-

rizada por su pereza y facilismo que la prodigalidad de la tierra alentaba en el alma de sus habitantes nativos.

La emigración del exceso de población de unas naciones Viejas a las nuevas hace el efecto del vapor aplicado a la industria: centuplicar las fuerzas y producir en un día el trabajo de un siglo. Así se han engrandecido y poblado los Estados Unidos, así hemos de engrandecernos nosotros; y para nosotros el concurso de los europeos es más necesario que no lo es para los norteamericanos. Descendientes éstos de la industriosa, navegante, manufacturera Inglaterra, tienen en sus tradiciones nacionales, en su educación y en sus propensiones de raza elementos de desenvolvimiento, riqueza y civilización que les bastarían sin auxilio extraño.

Nosotros necesitamos mezclarnos a la población de países más adelantados que el nuestro, para que nos comuniquen sus artes, sus industrias, su actividad y su aptitud para el trabajo. (*Ibíd.*, p.81)

Siendo así, en medio del entusiasmo por la emigración de la Vieja Europa hacia la novedad¹ –a este continente en donde todo es nuevo-, Domingo Faustino Sarmiento se olvida de la apelación racial que había hecho páginas atrás. De hecho, la idea de la Confederación buscaba, de cierto modo, revivir el virreinato del Río de la Plata y de ahí, que al usar la metáfora orgánica como forma comprensiva de la confederación soñada, apelase a la raza y a la lengua, a la herencia española y al carácter latino que debía enfrentar el poderío anglosajón al norte del continente. Mas, al pensar en el gran mecano, en la máquina estatal, la idea de combustible borraba esas diferencias raciales y culturales; la nación no podía apelar, desde esta perspec-

¹ Y la resonancia hegeliana es clara, que como dijimos además, no es fruto de un conocimiento por parte de uno de la obra del otro, sino de un modo general en que el siglo XIX entendía a América. “Este mundo es nuevo –dice Hegel- no sólo relativamente, sino absolutamente; lo es con respecto a todos sus caracteres propios, físicos y políticos. No tratamos de su antigüedad geológica. No quiero negar al Nuevo Mundo la honra de haber salido de las aguas al tiempo de la creación, como suele llamarse. Sin embargo, el mar de las islas, que se extiende entre la América del Sur y Asia, revela cierta inmadurez por lo que toca también a su origen.” (Hegel, *op.cit.*, p.170) Sabemos hacia donde deriva la reflexión hegeliana: a calificar de inferiores la fauna y la flora de América, y de contera los nativos; América, en su opinión, tiene alguna opción gracias a la influencia europea, en particular Norteamérica con la influencia inglesa. Sarmiento es claro, que aunque señala la importancia de la migración en el cambio de formas vitales en América –sobre todo en la región del Plata-, sabe que la naturaleza en vez de ser inferior es una posibilidad inmensa para el futuro. Igualmente, el escritor argentino da más peso a la acción humana, mientras que por momentos en Hegel parece que el peso del entorno natural hiciese estéril cualquier actividad del hombre. En ese sentido el alemán, a pesar de hacer filosofía de la historia, parece quedarse en los cuadros del saber natural que Buffon y Linneo habían establecido; no obstante, incluso este saber de la Historia Natural ya permitía pensar en la transformación de las especies, que aunque no es lo mismo que el evolucionismo de Lamarck –contemporáneo de Hegel-, por lo menos si pone en entredicho el quietismo de la naturaleza en el que parecía empeñarse el filósofo alemán. De hecho, Hegel es una compleja combinación entre evolucionismo histórico y antievolucionismo biológico. Ver: Casalla, *op. cit.*, p. 75 y ss.

tiva, a la tradición, sino a la novedad absoluta; debería funcionar haciendo tabla rasa del pasado y por tanto, volviendo a fundar aquello que definitivamente había quedado mal cimentado y peor construido. Máquina estatal que implicaba una profunda convicción: “El mal no está en los hombres, sino en la falta de instituciones, en la falsedad de posición de cada uno de los personajes de este extraño drama.” (*Ibíd.*, p.86) Por tanto, lo que había funcionado mal era la dimensión teatral de la existencia, esa misma que en *Facundo* era condición civilizadora, pero que cinco años más tarde, se mostraba como el punto del cual surgían la corrupción, la intriga y los conflictos políticos que habían hecho que la gran oportunidad histórica que había significado la Independencia de la segunda década del siglo XIX, se hubiese dilapidado. La teatralización de la vida –sobre todo de las instituciones– había producido desconfianza, no sólo entre los habitantes de cada país del Río de la Plata, sino y sobre todo, esa teatralización de la vida oficial y política de los países de América Latina, había engendrado la desconfianza de naciones como Inglaterra y Francia; de ahí, que la única manera de crear condiciones para que surgiese otra mirada hacia estos países, y por tanto esas viejas naciones europeas solucionasen sus conflictos sociales que para Sarmiento no se explicaban más que desde la sobrepoblación¹, entonces era necesario fundar un orden distinto, desde una comprensión mecánica de la existencia nacional que efectivamente, por efecto del discurso, terminara convirtiendo la confederación en una máquina eficaz y altamente productiva.

Al final entonces, ¿hay un declive, un opacarse paulatino, de la metáfora teatral como forma de comprender, vivir, y pensar el pasado y el futuro de las ciudades? Difícilmente podría hacerse una afirmación en dicho sentido, máxime cuando lo que está ocurriendo es que la ciudad misma es la que no se piensa, la que al convertirse en apéndice o en pieza de engranaje, entonces es dejada de lado para, más bien, pensar la nación y aun el continente todo. No es en ello Sarmiento el único; es una voz entre otras, en las voces de

¹ De hecho, para Sarmiento, los conflictos sociales y obreros, en particular los que se dieron en 1848 en toda Europa, se explicaban fundamentalmente por el exceso de población de este Viejo Continente.

pensadores latinoamericanos –liberales o conservadores– que a lo largo del siglo XIX, creían pensar la nación más fácilmente que las ciudades. Paradoja de la filosofía política y del pensamiento económico, que abandona la polis y el *oikos*, en un continente que surgió de las ciudades, que se fundó en los anclajes paulatinos que los ibéricos establecieron a medida que se diseminaban entre valles, selvas y montañas; paradoja que hizo que la ciudad impensada desde estas esferas, facilitara que la literatura la pensase mejor, desde aquellas escrituras que, a lo mejor sin querer, potenciaron la metáfora teatral en toda su dimensión heurística, descubriendo que el teatro no era el de las actuaciones claramente definidas, sino el de las sorpresas que siempre produce la improvisación y la actuación sin libreto; paradoja en últimas, que hizo que tanto pensadores liberales como conservadores miraran con recelo la vida de las ciudades latinoamericanas: los primeros, por su atraso, porque comparadas con París, Londres, Nueva York o incluso Madrid, no eran más que pequeños poblados, llenos de costumbres atávicas heredadas de la mezcla racial entre indígenas, negros y españoles; los segundos, porque la ciudad –aún las nuestras– encarnaban la falsedad que podría propagarse por los campos en donde sí vivían los verdaderos hombres portadores de una identidad y de unos valores nacionales; en fin, situación contradictoria que hizo que muchos viajeros, la mayoría en realidad, viera en las ciudades latinoamericanas un cúmulo de cuadros pintorescos y no los lugares en donde se daba la vida urbana con todas sus complejidades.

V

El preclaro parásito en las leyes del mercado

Como pensador liberal, como convencido de las bondades de la teoría económica y de las doctrinas de Stuart Mill, Miguel Samper miraba a Bogotá como un mal para el resto del país. La ciudad para él, era un parásito, un agente que se alimentaba de la pobreza de los otros, del resto de la nación. Bogotá era la ciudad parásita que podía llevar el país a la debacle. Así al menos, lo señalaba en un opúsculo periodístico que desde la economía política, trataba de mostrar derroteros distintos a la crítica situación que vivía el país; una obra, que a pesar de su intento nacional, no obstante, no podía salir de la trampa misma que el parásito le tendía porque su título era precisamente, *La miseria en Bogotá*. Es como si la crítica al centralismo, esa ciudad inútil y agente de la misérrima situación de la vasta nación, tuviera que hacerse desde allí mismo: Bogotá era un espejo y al mismo tiempo, una caja de resonancia en donde los ecos de los problemas que aquejaban al país, se hacían oír. Ciudad parásita y el calificativo no deja de llamar la atención, porque es claro que el mismo no depende del saber médico o biológico de la época, sino de una concepción tradicional en donde lo moral y lo político se aúnan con una visión antropomórfica que al reino animal atribuye comportamientos que en realidad son del ser humano; antropomorfismo que a la sazón resulta más el fruto de una visión de la historia y sobre todo, de un afán, ese sí con tintes biológicos, de controlar grandes espacios de población. Ignorante del saber médico-biológico de su época –o al menos no lo tiene en cuenta en este texto–, una obra como la del bogotano Miguel Samper, no deja de pensar bajo las mismas coordenadas de aquellos que en otros sitios del mundo, sí encontraban en este tipo de saber, la forma de controlar y ordenar grandes poblaciones; puede que no fuese una estrategia de eugenesia, de selección racial o incluso de depuración de los elementos que configuraban la población colombiana y en particular, la bogotana, pero sí era un intento por incidir en las formas de vida que terminaran mejorando el trabajo de los hombres y mujeres de la nación y la ciudad, y por tanto todo el ciclo económico en donde se produciría más, habría más circulación y un consumo adecuado a la moderación y al control.

Escrita en 1867, *La miseria en Bogotá*, a más de ser una reacción ante las contingencias políticas del país, era también una afirmación del credo liberal que en América Latina había corrido desde fines del siglo XVIII –clandestinamente, cuando los autores de la Ilustración no eran permitidos en América y España por la dinastía borbona- y que sobre todo, a lo largo del siglo XIX –en medio de guerras de independencia, guerras civiles y conflictos y tensiones cotidianas- fue haciendo sitio en el pensamiento de los prohombres de las repúblicas latinoamericanas. Pensamiento liberal, claro, no porque no hubiese matices, pero sí como tendencia general que aupaba en sí, aun a los más conservadores que a la sazón también creían en las leyes del mercado y en los poderes mágicos de la “mano invisible”, pero que optaban por moderar la celeridad de los cambios que dicho modo económico traía. Credo liberal por tanto, que señalaba además una doble vertiente: por un lado, un imperio de lo económico sobre las formas de gobierno, es decir, la economía era el límite natural del ejercicio gubernativo e incluso de ciertas formas del ordenamiento jurídico; por otra parte, pensamiento económico que veía en Estados Unidos y sobre todo, en Inglaterra, el modelo que debería seguirse. Doble característica que no nacía, podría decirse para el caso de América Latina, de la existencia de un mercado fuerte desde donde fuese posible construir una teoría económica, y desde donde se optara por un *laissez faire* “natural” que debería desplegar su benéfica acción; todo lo contrario, el mercado era algo que debería conquistarse para el caso de casi todos los países de la región, lo cual no era empero óbice para que la teoría primase sobre los hechos y por tanto, condicionara unas formas de actuar político que se fraguaban en la idealización del radicalismo anglosajón, haciendo así un curioso tránsito de unas formas iniciales que hablaban de los derechos “naturales” –momento de la Independencia- a unas formas que hablaban de una independencia del mercado y sus agentes frente a los condicionamientos del Estado.

De ahí, que lo parásito de una ciudad como Bogotá, según Samper, era fruto de una forma de gobierno que acostumbraba a regularlo todo desde un centro, y por tanto no podía actuar más que como obstáculo al despliegue natural de la economía; costumbre heredada del gobierno español, de la época de la colonia que artificialmente construyó la capital del Virreinato de la Nueva Granada en lugar tan alto y tan alejado del mar.

Hallamos como causa principal del atraso la configuración del territorio y el clima. Los que descubrieron y conquistaron esta parte de América, encontraron la barbarie más completa sobre las costas y en las hoyas de los ríos, en tanto que en las faldas y mesas de nuestra cordillera servían de morada a pueblos relativamente avanzados en civilización. Cerca de cuatro siglos van transcurridos desde que ocurrió aquel hecho, y las cosas no han cambiado sensiblemente. (Samper, 1867, p.15)

El parasitismo, desde esta consideración, necesita pues, un caldo de cultivo, un lugar para hacer su labor, y la geografía y la historia son convocadas para ello; desde las mismas se justifican los problemas del presente, pero ello no es óbice para descubrir la fuerza de un sistema económico que es capaz de suprimir dichos obstáculos. Al fin y al cabo, el problema que se ha producido está en las costumbres que esos largos siglos han producido en los habitantes de la ciudad y el país; costumbres que pueden cambiar si acaso se actúa inteligentemente para ello, más aún, si se acepta que el motor no puede seguir siendo alimentado por estos factores adversos, sino que debe ser alentado por las reglas del mercado libre, por el comercio interno y externo. El comercio es el antídoto contra el parásito; parasitismo que “no tan sólo [...] se alimenta del trabajo ajeno, transmitido por la donación”, sino que “también lleva el nombre de *parasitismo* esta otra industria: parasitismo audaz, de animal carnívoro, que arrebató a todas uñas la presa.” (*Ibíd.*, pp.29-30) Forma fabulesca, el león, la rata o el zorro que astuta, silenciosa o violentamente arrebató a un inocente; Bogotá, como en las fábulas de La Fontaine, de Horacio o Esopo, es un animal que se alimenta del que trabaja fuertemente, del que no necesariamente es débil sino desprevenido. Singular antropomorfismo pues, que señala una antigua forma de pensar que, más que argumento lógico –en medio de un texto que quiere ser impecable en este sentido–, es un recurso metafórico que, si bien se presenta como modo retórico, se pone en el centro de todo aquello que se quiere argumentar; efectismo, podría pensarse, en medio de la argumentación, pero también y sobre todo, convicción profunda y quizás, sin quererlo, forma de representación que implica, una vez más, una teatraliza-

ción de la vida¹.

Rasgo singular del pensamiento occidental, que para el caso de la Modernidad, servirá para establecer unos horizontes de control y eficacia; rasgo que conjunta una determinación moral con unos fines tan singulares como los que propone el mercado y sobre todo, que soslaya procesos de implementación de lo disciplinario bajo el aire de lo libertario e independendista. Por eso, el texto de Miguel Samper juega con la estrategia antropomórfica, ya que a más de la claridad y la eficacia que la metáfora produce, lo que se revela es la convicción de un hombre moderno que no puede más que lamentar –de nuevo, lo mismo que Sarmiento–, las limitaciones de su entorno para emular aquello que él considera central; sólo que a diferencia del argentino, el colombiano argumentará no desde la historia política, sino desde la Economía Política y por tanto, desde la vida y su

¹ “La intuition du poète aux rats, celle du philosophe aussi, quand il célèbre l’aigle et l’agneau, les amènent à importer une relation très courante parmi les mammifères et les vertébrés, celle de la chasse et de la prédation, voir les us et coutumes humaines. L’homme serait ainsi un loup pour l’homme, un aigle pour l’agneau, ou un rat pour un rat. Tout beau, la chose est rare. J’en ai peu vu qui aient la vaillance du rat, le courage du loup, la noblesse de l’aigle. Je parle par figures à ceux qui parlent par figures, nous ne savons pas ce que nous disons. Nous sommes dans un labyrinthe d’images, nous ne délivrerons jamais de ces illusions. Laissons donc le théâtre de représentations qui ne prend son sérieux qu’au tragique des métamorphoses dans l’insoutenable horreur du devenir-rat. Brisons là, j’ai trop vu cela. Revenons à nos écrivains. Curieusement, les mœurs de ces loup, renard, lion, singe ou chat, rat, ne sont jamais, dans les récits, ou rarement, des manières de prédateurs, elles sont presque toujours des relations parasitaires. Sous couvert de l’attaque, du vol, de la force, sous le masque des grandes bêtes, le rapport simple du convive abusif reparaît. Le parasitologue parle, irrésistiblement, sous l’apologue. C’est que l’essentiel n’est jamais l’image ni son plein de sens, la représentation ni ses jeux de miroirs, l’essentiel reste le système des rapports. (...) Bien sûr, nous allons raconter les rats, les serpents ou les lièvres, bien entendu, aucune de ces bêtes n’est assimilable, pour ses mœurs, au ténia ou au pou, et cependant il ne sera jamais question que du *Parasitique*” (Serres, 1980, p. 15) [La intuición del poeta con las ratas, la del filósofo también, cuando celebra al águila y al cordero, los lleva a importar una relación muy frecuente entre los mamíferos y los vertebrados, la de la caza y la depredación, los usos y las costumbres humanas. El hombre sería un lobo para el propio hombre, un águila para el cordero, o una rata para una rata. Todo ello muy bello, y el asunto es raro. Lo he visto poco con la viveza de la rata, el coraje del lobo, la nobleza del águila. Hablo por figuras a aquellos que hablan por figuras, no sabemos lo que decimos. Estamos en un laberinto de imágenes, no nos libramos jamás de estas ilusiones. Dejemos por tanto el teatro de las representaciones que no toman su seriedad más que en lo trágico de las metamorfosis en el insostenible horror del devenir-rata. Destrozcemos eso, lo he visto mucho. Volvamos a nuestros escritores. Curiosamente, las costumbres de estos lobo, zorro, león, mono, gato o rata, no son nunca –rara vez a lo sumo–, las maneras de unos depredadores, sino que están casi siempre en relaciones parasitarias. Bajo cubierta del ataque, del vuelo, de la fuerza, bajo la máscara de las grandes bestias, la relación simple de convivencia abusiva reaparece. El parasitólogo habla, sin represión alguna, bajo el apólogo. Es que lo esencial no es jamás la imagen ni su sentido pleno, la representación o ni sus juegos de espejos, lo esencial permanece en el sistema de relaciones. Es siempre la relación del huésped con el hospedero. (...) Claro, vamos a contar otra vez las ratas, las serpientes o las liebres, sobrentendiendo, que ninguna de estas bestias se puede asimilar, por sus costumbres a la tenia o al piojo, y sin embargo, ello no será nunca un asunto de lo *Parasítico*. Traducción personal]

finitud, que a la sazón es el punto de arranque de su texto, en el cual asevera que “de todas las capitales de Sur América, Bogotá es la que más atrás se ha quedado, sin que le sea posible sostener la comparación con Caracas, Lima, Santiago y Buenos Aires.” (*Ibíd.*, p.8) Abrebocas para describir los síntomas de esa ciudad parásita y parasitada: mendicidad en las calles, aumento progresivo de los pobres vergonzantes.

Las calles y plazas de la ciudad están infestadas por rateros, ebrios, lazarinos, holgazanes y aun locos. Hay calles y sitios que hasta cierto punto les pertenecen como domicilio, y no falta entre ellos persona que, so pretexto de insensatez, vierta sin interrupción torrentes de palabras obscenas, que son otras tantas puñaladas dirigidas contra la inocencia del niño o el pudor de la mujer. La noche pone exclusivamente a la disposición del crimen o del vicio todo cuanto hay de sagrado. Escenas increíbles ocurren a pocos pasos de la puerta de la iglesia Catedral. Ya no es la seducción sino el asalto el medio que se emplea para saciar apetitos brutales. El hogar doméstico no tiene protección, desde las paredes, las vidrieras y las ventanas, hasta el descanso y el sueño de las familias. (*Ibíd.*, pp.10-11)

A ello se suma el estado físico de la ciudad ya que “la podredumbre material corre parejas con la moral”. Insalubridad en las calles por las basuras que se arrojan y no se recogen, falta de agua limpia, problemas con el alumbrado y sobre todo, falta de fondos por parte de la Administración municipal que hacen que el futuro no sea nada halagüeño. No obstante, frente a esa desazón lo que se propone es justamente un juego en el modelo antropomórfico que arriba enunciábamos; las ratas, lobos o leones, deben ser sustituidos, ya que “es preciso que el orden, la armonía y la paz reinen en la colmena, y que sigamos también el ejemplo de la industriosa hormiga, abriendo primero caminos que nos faciliten llegar hasta el árbol que debe alimentarnos.” (*Ibíd.*, p.17).

Ahora bien, el texto en realidad conjunta dos niveles metafóricos. Dos modelos que en cierta medida, indican –ello es claro- un desconocimiento por parte de Miguel Samper, del saber médico-biológico de la época, pero sobre todo señala un conflicto no resuelto entre dos modelos de naturaleza: conflicto sin solución que no es impedimento sin embargo, para que como si fuese una terapéutica, *La Miseria en Bogotá* se presente como un camino necesario y fácil de seguir. Cuando decimos desconocimiento del saber médico-biológico de su época, queremos señalar que la parasitología como particularidad del saber médico, si bien ya daba sus primeros pasos en Europa, en Colombia en particular

tardaría casi treinta años para ser parte de los cursos de medicina de la Universidad Nacional –en Bogotá– y de la Universidad de Antioquia –en Medellín–; ausencia de un saber sin embargo, que nos sirve más como marcador temporal y precisión histórica, pero que sin duda, aun suponiendo su presencia para los años en que escribía Samper, él no lo hubiese tenido en cuenta, porque la construcción metafórica –quizás a simple vista, una alternativa analógica, una simple alternativa del *analogón*– no requería del mismo. De hecho, y he ahí lo que queremos señalar, en Samper –como sin duda en muchos de los pensadores de lo económico, lo social y lo político, a ambos lados del Atlántico–, decimos, que en él lo que se pone de manifiesto es la conjunción de dos formas de pensamiento: por un lado, una tradicional que hace del parásito una figura fabulesca que encarna perfectamente características humanas en aparentes comportamientos animales, por otra parte, el pensamiento moderno y la configuración de los saberes naturales y biológicos cuyos modelos se trasladan al pensamiento sociopolítico. Del primero, en donde ubicamos ese primer nivel metafórico, nos topamos con imágenes tradicionales como la astucia de la zorra, la fiereza del león, el parasitismo de la rata, o la valentía casi inmortal de los gatos. Comportamientos muchos de ellos intercambiables –el león también puede ser un parásito, pero que arranca todo con violencia, o el gato puede ser también la encarnación de la astucia–, pero que no se pueden comprobar, e incluso que no se quieren comprobar, porque sirven para argumentar e incluso seducir¹; como metáforas intervienen en un discurso cualquiera, pero también son estrategias que revelan la manera en que pensamos y que quizás, no haya argumento racional que escape a esa dimensión metafórica, o más todavía, que el nivel conceptual que allí se implementa, es de hecho, un elemento que se sustenta en el potencial de lo metafórico. El parásito en este caso señala una consideración tradicional, un juego del lenguaje y unas costumbres que son la verdadera base de la argumentación; se utiliza la metáfora porque ella sirve como demostración en el terreno ambiguo de la tradición y de los juegos de palabras

¹ Y ello hasta hoy, hasta nuestros saberes contemporáneos. Recuérdese la imagen de la madre cocodrilo que Jacques Lacan en el seminario de 1969-1970 (*El reverso del psicoanálisis*) utilizó para explicar la importancia de la castración. La imagen supone que la madre cocodrilo devora sus hijos, no que los salvaguarda de peligros como cualquier naturalista sabe; ignorancia biológica y rédito argumentativo.

proprios de una lengua.¹

Y es acá justamente, en donde aparece una primera forma de entender lo “natural”; una forma tradicional que aun en un hombre moderno, no desaparece y que le sirve para darse a entender y además, como forma adecuada desde la cual pensar: naturaleza que porta elementos de lo humano, pero que al considerarla así, se hace justamente porque en ella hay algo de indomeñable, incongnoscible y sobre todo, de imposible de asir. Horizonte de comprensión además, no tanto del entorno cuanto de sí mismos, que los hombres ponen como condición para la elaboración de sus juicios morales y políticos. No es la naturaleza de la Historia Natural ni la de la biología, quizás no es ni siquiera la consideración de la *res extensa* cartesiana, el punto primero sobre el cual se ancla la reflexión de Miguel Samper; quizás no es algo que podamos ni siquiera denominar como la naturaleza sino algo que podemos llamar como *la creación*: si la convergencia entre un comportamiento humano y otro animal es posible, en este caso el parasitar, se debe fundamentalmente a que de un lado al otro, como en un continuum, todos son seres creados y son parte del mismo conjunto que podemos llamar como *la creación*. Bogotá parásita lo es por ser creación humana, pero lo es porque los humanos pueden ser parásitos, como parásitos –así nos los imaginamos- son los animales; el remedio es poner orden en la colmena o en el hormiguero, es decir en la ciudad, o en la nación, y que cada hormiga o abeja, cada ciudadano, haga su labor acorde a ese ideal puesto en los animales y que no obedece más que a los caprichos en la mirada humana. Cambiar de referente, claro, pero bajo unas condiciones –en seguida lo veremos- que obedecen a la lógica de la eco-

¹ “Je dois mettre ensemble trois choses, des habitudes ou de mœurs, des animaux, des bruits. Au premier abord, elles sont sans rapport. Je ne les rassemble pas cependant par caprice. Ma langue l’impose, ma langue latine, grecque, romane. En ce lieu culturel un peu flou, un parasite est un invité abusif, un animal inévitable, une rupture de message. Ce voisinage n’existe pas dans certaines langues anglo-saxonnes, où le bruit dans un canal de communication quitte cette aire sémantique. [...] La raison de langue n’est pas suffisante; un aire sémantique n’est pas un concept, c’est un ensemble flou, je l’ai dit, un espace de jeu, quelquefois pour un jeu de mots. Il a du sens, c’est inévitable, il a du jeu, c’est évident. Un raison plus forte es la tradition qui le porte. » (Serres, op.cit., pp. 16-17) [Debo poner en conjunto tres cosas, los hábitos o las costumbres, los animales, los rumores. En un primer momento ellos están sin relación. No los uno sin embargo por capricho. Mi lengua lo impone, mi lengua latina, griega, romana. En este lazo cultural un tanto ligero, un parásito es un invitado abusivo, un animal inevitable, una ruptura del mensaje. Esta vecindad no existe en ciertas lenguas anglosajonas, en donde el ruido en un canal comunicacional quita este aire semántico. [...]

La razón del lenguaje no basta; un aire semántico no es un concepto, es un conjunto ligero, lo he dicho, un espacio de juego, a veces para un juego de palabras. Ha dicho un sentido, es inevitable; ha dicho un juego, es evidente. Una razón más fuerte es la tradición que la lleva. *Traducción personal.*]

nomía política; curiosidad por tanto, porque el remedio ajustado a un saber moderno se sustenta en imágenes tradicionales; curiosidad en últimas, que refuerza un hecho: las certezas populares no se pueden fácilmente olvidar porque su función no es epistemológica sino pedagógica, constituyen una cierta visión de la vida y del mundo.

De ahí, que en cuanto función pedagógica –como si la conveniencia del mito platónico no hubiese perdido un ápice de su importancia-, es en donde encontramos que el objetivo del autor no es quedarse en este terreno: lo que busca es dar un salto hacia otra idea de lo natural, hasta llegar a proponer una clara solución de los problemas de una ciudad parásita como Bogotá. En este sentido, el parásito ya no habla de esa imagen tradicional, sino de algo más complejo: de una enfermedad social. Sin decirlo explícitamente, Miguel Samper concibe a Colombia un *organismo enfermo* en donde un mal, una enfermedad llamada centralismo bogotano, ha hecho de las suyas; la nación es un organismo que debe ser aliviado y por tanto, el parasitismo ya no se entiende tan sólo en su forma tradicional, sino también en el modo en que de lo biológico se traslapó a los saberes sociales y humanos la idea del organismo y de lo orgánico. Traslape, segundo nivel metafórico en este caso, que muestra por lo menos tres aspectos:

- Primero, que las ciencias de la naturaleza –desde el siglo XVIII y a lo largo del XIX- se han dado a conocer por medio de procesos de vulgarización del saber, apostándole al sueño de la Ilustración, de hacer explícito al hombre corriente el saber que se ha configurado en complejos códigos.
- Segundo, el juego inverso, y es la necesidad de los saberes sociales y humanos de darse a entender, de hacerse comprender, y en este caso utilizan términos que la vulgarización de las ciencias de la naturaleza ha popularizado y desde ahí, instrumentan sus argumentos y sobre todo, sus conclusiones provisionales adquieren la apariencia de definitivas.
- Tercero, juego de un lado y de otro, de las ciencias de la naturaleza a las sociales y de estas en retorno, a los primeros, en una circularidad que indica, a su vez, el potencial de lo metafórico para configurar ya no un saber en particular, sino toda una visión del mundo durante una época determinada.

En el caso que nos ocupa, es posible que Samper no hable explícitamente de ello, pero lo

cierto es que detrás de la configuración discursiva de la Economía Política está la imagen del organismo; es decir, de esa noción que elaboró a su modo la Historia Natural dieciochesca primero, y que luego, de una forma otra lo hizo la biología decimonónica, y que sirvieron al discurso político y a todo lo que giró a su alrededor. Juego metafórico que tuvo su esplendor –y no sólo por la aceptación pasiva de la misma, sino por todos los debates que suscitó– hacia fines del siglo XVIII y en los primeros años del XIX¹, pero que se volvió moneda corriente –¿acaso en ese particular juego nietzscheano del desgaste de la metáfora, del aplanamiento de su fuerza, de su tendencia a volverse concepto es decir, moneda que con el uso ha perdido su faz?– a lo largo del XIX y que aún hoy, se utiliza como obviedad, como algo que no se discute: el organismo social, el organismo político, la “organización” económica...

En Miguel Samper encontramos pues, la imagen implícita de un organismo enfermo, y en este caso, sí un préstamo muy claro, desde los saberes médico-biológicos a la Economía Política². Cuando se generaliza la idea de organismo, se hace según las coordenadas del pensamiento moderno y no según la vieja imagen del Estado como cuerpo, que bien en Aristóteles, en la teoría medieval o en Maquiavelo podemos encontrar; la idea de organismo responde más bien, al afán por localizar lo viviente y al mismo tiempo consti-

¹ Así al menos lo menciona Judith Schlanger en su libro *Les métaphores de l'organisme*, cuando señala: “Si les énoncés qui intègrent des analogies biologique-politiques sont considérés comme des éléments du raisonnement, leur importance historique, leur permanence, leur relative cohérence ne s’expliqueront pas comme l’expression d’un type fondamental et nécessaire de la pensée politique. Le succès de la métaphore se comprendra à partir de du succès de l’argumentation. Et c’est le moment de leur plus grand succès que nous étudierons ces métaphores, dans cette période de la fin du XVIII^e siècle où la pensée de l’organisme se généralise en logique, et devient le modèle et l’archétype de la rationalité: en ce point, organique et rationnel son synonymes. En ce point, l’analogie vaut preuve” (Schlanger, p.34) [Si los enunciados que integran las analogías biológico-políticas son consideradas como elementos de razonamiento, su importancia histórica, su permanencia, su relativa coherencia no se explicarían como la expresión de un tipo fundamental y necesario del pensamiento político. El éxito de la metáfora se comprenderá a partir del éxito de la argumentación. Y es en el momento de su más grande éxito que estudiaremos estas metáforas [orgánicas], en este periodo de fines del siglo XVIII y principios del XIX donde el pensamiento del organismo se generaliza como algo lógico, y se convierte en el modelo y el arquetipo de la racionalidad: en este punto, orgánico y racional son sinónimos. En este momento, la analogía vale como prueba.] Ahora bien, es obvio que en el caso de Samper nos encontramos ante un hombre que se vale de la misma metáfora, ya no tanto como novedad, sino por su uso corriente; aceptación implícita de la misma, que como veremos tiene en él dos consecuencias: el que señale la necesidad de una biopolítica, y el rechazo a cierta forma de teatralizar la ciudad.

² Valga recalcar, que la utilización de la metáfora orgánica no quiere decir que la imagen del parásito –anclado en algún saber médico de la época– sea la que se utilice. En este caso, la metáfora orgánica sirve para hablar de la *ciudad enferma* en términos generales, aunque sin precisar enfermedad alguna.

tuirlo¹. En efecto, mientras que la Antigüedad y la Edad Media habían pensado las configuraciones políticas por analogía al cuerpo del soberano, e incluso en el Medioevo la figura de la doble corporalidad del rey justificaba su poder, en el mundo moderno –gracias a procesos de secularización prohiados por el pensamiento ilustrado y las revoluciones burguesas– dicha consideración se hacía insostenible; ya no es por referencia a un cuerpo, el del rey, desde donde se ordena el ejercicio de la soberanía, sino por su pertenencia al mundo de la vida e incluso a un ordenamiento cósmico, lo que convierte a las configuraciones estatales en cuerpos entre cuerpos, realidades orgánicas más o menos independientes, pero también profundamente relacionadas.² La generalización de la idea de organismo se da justamente, no tan sólo por la aceptación del modelo biológico en sí, sino porque allí se descubre una lógica que se puede generalizar, porque ella brinda la clave imaginativa para comprender otros problemas, profundamente vinculados entre sí: “generalisé l’idée de l’organisme permet de concevoir à la fois la consistance du plain humain, c’est-à-dire la spécificité du niveau humain des phénomènes, et son intégration à la totalité de ‘univers.’” (Schlanger, p.42)³ Y esa generalización conduce justamente, a idealizar un modelo de armonías, de relaciones equilibradas entre los organis-

¹ “Tous les cauchemars plutôt que l’insignifiance. C’est sur ce fond répulsif que peut se comprendre l’immense succès de la pensée de l’organisme à travers tous ses généralisations. Ce qu’elle permet de sauver ou, si l’on préfère, de fonder, est triple. D’abord l’individualité : l’organisme est le nom même de l’individualité du vivant. Situer le vivant (problème de l’espèce), constituer le vivant (problème de la cellule), ce sont les lignes de force de la philosophie biologique depuis Buffon jusqu’à Darwin, depuis Bonnet jusqu’à Oken.” (Schlanger, p. 42) [Todas las pesadillas antes que la insignificancia. Es sobre este fondo repulsivo (de unas fuerzas naturales incontrolables) que puede entenderse el inmenso éxito del organismo a través de sus generalizaciones. Lo que permite salvar, o si se prefiere, lo que permite fundar, es algo triple. En principio la individualidad: el organismo es el nombre mismo de la individualidad del viviente. Situar el viviente (problema de la especie), constituer lo viviente (problema de la célula), estas son las dos líneas de fuerza de la filosofía biológica luego de Buffon hasta Darwin, luego de Bonnet hasta Oken.]

² En Aristóteles el gobernante hace de sus servidores, extensiones de su propio cuerpo: sus auxiliares le sirven de ojos, oídos, pies y manos, es decir, le prolongan y fundamentan por tanto su poder. Entre tanto, la imagen de la doble naturaleza corporal del gobernante medieval –que participa de lo divino y lo humano– hace que su cuerpo sea el referente de todo el ordenamiento político. Sí, las unidades políticas son organismos desde la Antigüedad hasta hoy, pero el cambio en lo que se entiende por organismo y cuerpo, hará también que la forma de entender estas unidades políticas cambie. Lo particular de estos saberes naturales y biológicos en la Modernidad, es la pregunta por la vida y de fondo, la certeza de la finitud; el referente no será un gobernante, sino una imagen cósmica o biológica, o simplemente el cuerpo humano en general –el modelo orgánico por excelencia– y por tanto, la vida y la muerte están como elementos de fondo para pensar estos organismos generalizados. Ver: González García, José M., *Metáforas del poder*, pp.75-97, y Kantorowicz, *Los dos cuerpos del rey; un estudio de teología política medieval*. También: Schlanger, Judith, *op.cit.*

³ [Generalizada, la idea del organismo permite concebir a la vez la consistencia del plano humano –es decir la especificidad del nivel humano de los fenómenos–, y su integración en la totalidad del universo.] (Trad. Personal)

mos, ya que en últimas todo organismo hace parte de una pluralidad, de un conjunto de organismos; el Estado no es un organismo aislado, en el plano de lo individual, guarda relación con otros de su mismo nivel, y con el universo en general: todo organismo responde a esa triple condición, a esa conectividad que expresa una armonía idealizada, aunque en el plano de los hechos, los pasados y los presentes así lo revelan, dicha armonía es imposible o por lo menos muy difícil de lograr.

Es justamente un diagnóstico de un equilibrio no logrado –por causa de una historia, de unas costumbres inveteradas-, lo que el texto de Samper quiere presentar. Una armonía que se puede lograr, que está a un paso de ser lograda, pero que sólo la tozudez de los protagonistas de la historia ha impedido establecer. Argumentación que aduce en últimas, la posibilidad de una utopía realizable, de un casi logrado, de un trecho muy corto para recorrer, y que busca justamente en la aplicación adecuada de las leyes económicas, el remedio a un mal que aunque dañino no es tan irresoluble como podrían ser otras enfermedades. Sin embargo, el remedio –liberalización del mercado, reducción del papel del estado en lo fiscal y en el control de precios- se aplica a una enfermedad paradójica; paradójica, justamente, por el doble nivel metafórico que hemos enunciado. En el autor bogotano lo que hay es una articulación de esos dos niveles –el de la tradición y el que se soporta en la moderna forma de concebir lo orgánico-, y ello hace que el texto guarde a su vez, por lo menos, un doble nivel de lectura o mejor, que sea mayor su rédito argumentativo: escrito para la prensa de la época, para las páginas del periódico *El Neogranadino* es obvio que una cierta llaneza en el lenguaje se hacía necesario. Su interés no es pensar el Estado orgánico –de hecho, desde cierta perspectiva como buen liberal, el Estado puede ser un obstáculo para el libre juego económico-, sino explicitar una receta que se debe aplicar como remedio a los males de la nación; receta que diagnostica un mal desde la imagen tradicional del parásito, pero que propone un remedio desde una concepción moderna que busca el equilibrio dentro de los organismos que configuran el organismo nacional, pero también pensando que ese equilibrio es parte de un equilibrio mundial, que el país no puede arriesgar la armonía del mundo occidental y de su economía.

Por eso, el modelo al cual debía ajustarse la nación es el de una libertad que se apuntala-

ra en los siguientes tópicos:

1. Que el modelo liberal se impusiera en medio de la tolerancia, transando con las costumbres y todo aquello que venido de la tradición en principio fuese obstáculo para la aplicación de una política económica moderna. En su crítica al partido conservador, el autor señalaba que no todas las costumbres de un pueblo se deben aceptar; tradiciones y formas de hacer hay, que son insanas y sobre todo, contradicen la razón económica y el principio de libertad.

Si los hábitos son inmorales, las creencias erróneas o supersticiosas, o los deseos inmoderados, la libertad de semejante pueblo podría ser la de los antropófagos. Las instituciones no deben poner la fuerza de la sociedad sino al servicio de creencias, hábitos, necesidades y deseos buenos, es decir, conformes con el derecho que Dios ha concedido a todos los hombres para ejercitar sus facultades en el sentido del bien. (Samper, p.77)

Particular uso de lo religioso que a más de ser la expresión propia de muchos de los liberales latinoamericanos de la época, revela también la particular equiparación entre la idea de libertad moderna con la tradicional del libre albedrío de la que habla la doctrina católica; transacción que no muestra tanto lo irreconciliable de dos posiciones, que no hay tal, cuanto el lastre cristiano o por lo menos teísta de la Modernidad; lastre que en países como los iberoamericanos –con la insuficiente ilustración que tuvieron y han tenido- es mucho más fuerte y que, de contera, bien podría desnudar algunos rasgos de la Modernidad en Occidente. De hecho, el pacto con el cristianismo –en cualquiera de sus variantes- se revela a ambos lados del océano pero no como un doblegarse del pensamiento, sino como el intento por resolver una tensión irresoluble entre la razón y la fe, entre la especulación y la creencia. No es fortuito, que desde este horizonte, incluso un autor como Samper, en su afán terapéutico, termine señalando cuál debe ser el papel de la Iglesia y sus ministros en la vida del país.

Sin duda que los resultados de la última guerra dejarán una lección útil al clero católico. Gordo es el pecado que llevan a cuentas los que pusieron *El Catoli-*

cismo¹ y la influencia de los curas al servicio de un partido [el conservador], como lo es el de aquel que desde 1842 pensó en traernos a los jesuitas. El clero está llamado a suavizar con las doctrinas del Evangelio las asperezas de una civilización que brota al empuje de fuerzas múltiples, en apariencia desordenadas, pero en definitiva fecundas. Para esto necesita extender algo más sus estudios, y dotar su espíritu con los instrumentos propios para *el combate diario que se libran las creencias y las ideas*. Si de algún púlpito han bajado las doctrinas que cierran al rico las puertas del cielo, y las que responden al pobre del sustento que la Providencia prepara *gratis* a sus criaturas, necesario es que las nociones económicas, que difunden el conocimiento de las leyes dictadas por Dios a la industria, bajen también de allá a restablecer la buena *armonía* entre las clases de la sociedad, hoy agitadas por la envidia y la desconfianza. (Ibíd., pp. 73-74, subrayados nuestros)²

Situación que revela quizás, las formas tan particulares de la secularización que trae aparejadas el proyecto moderno. Sin duda, es posible pensar que la Modernidad es realmente una toma de distancia con el pensamiento religioso y con la perspectiva teocrática que había imperado en el momento final del Medioevo; que la Modernidad es una autoafirmación del hombre, que desde su curiosidad, resta espacio al Dios omnipotente, arbitrario e infinito que el nominalismo de fines de la Edad Media había consignado; sin duda, es posible ver el rasgo particular y originario del mundo moderno y tomar distancia de todos aquellos que no ven en distintas características de la Modernidad más que una continuación del universo teocrático de la Edad Media: la idea de progreso como seguidilla de la concepción lineal del tiempo de la salvación cristiana; la sustitución de un Ser omnisciente y omnipotente (Dios) por otro, que se pretendió tal aunque nunca lo logró (el Hombre); el afán de encontrar en el saber la seguridad que antes daba la fe en Dios (una creencia por otra); la igualdad política como equiparable a la igualdad de los hom-

¹ Periódico oficial de la Iglesia Católica Colombiana en el siglo XIX.

² Nótese la alusión a la armonía, en este caso entre organismos que conforman clases sociales. En distintos pasajes del texto hay alusiones a la armonía, al equilibrio y a la atracción, todo ello en una especie de física y biología generalizada. Este pasaje, que consideramos relevante por cuanto señala la tensión fe-razón que arriba señalábamos, continúa así: "Que vean los proletarios extraviados que los preceptos séptimo y décimo del Decálogo presuponen riqueza creada por el trabajo, y que mal podrían avenirse el hurto y la codicia con el calificativo de pecado si este fuera también la fuente de los bienes de la fortuna. Que los curas enseñen al labriego ignorante, al obrero informal, al pobre desaseado, al gamonal egoísta, que no se llega a la perfección moral y física, si se descuidan la limpieza y el orden en las habitaciones y en las personas, la mejora de los cultivos, la puntualidad y constancia del trabajo, el fomento de las escuelas, la composición de los caminos, y tantas otras cosas que salen en apariencia de los límites del catolicismo. Esa y no la de amplificar antievangélicamente la parábola del camello y el ojo de la aguja, es la verdadera, la cristiana obligación del clero." (*Idem.*)

bres a los ojos de Dios. Es cierto, es innegable que hay una autoafirmación, sobre todo en aquellos lugares en donde la curiosidad renacentista sirvió de preámbulo a la Ilustración. Pero ello no es óbice para ver el modo en que esa autoafirmación se vulgariza. Frente a una masa de creyentes, de una masa de población que en modo alguno había accedido a los beneficios del saber moderno, el modo más expedito era utilizar el discurso religioso en pro de la Modernidad. Eso es lo que se ve en Miguel Samper y es además, lo que permite entender, porqué a pesar de la autoafirmación de sí que implica la Modernidad, perviven las alternativas religiosas como elemento argumentativo y porqué a sabiendas de que la tradición es un obstáculo se hace la invitación a conjuntar lo tradicional con lo nuevo; conjunción y matrimonio de equilibrios lábiles y variopintas soluciones en donde se revela que si bien es cierto que hay procesos de transmisión de conceptos y nociones de un campo de saber a otro –lo señalábamos justo con la metáfora del organismo, al pasar de la biología a la Economía Política-, lo cierto es que la vulgarización para amplios sectores de la población tiene que valerse de estrategias metafóricas y de recursos tradicionales en donde lo religioso juega un papel fundamental –por eso el nivel de lo metafórico tradicional, que veíamos antes-.

¿Particularidad latinoamericana y en general, tercermundista? Sin duda. Pero ello no puede ser óbice para mirar las maneras múltiples de la Modernidad –o mejor sería decir “modernidades”-, ya que ello también es una manera de comprender las paradojas y contradicciones de ese mismo proyecto en países que fueron los adalides del mismo¹. Si con Marshall Berman encontramos la imagen de un Modernidad en el subdesarrollo, para el caso ruso, en donde al final los procesos revolucionarios se tiñen de lenguaje religioso –y no tan sólo en la obra de Dostoievski o en el particular socialismo de Tolstoi, sino también en Chernichevski y el propio

¹ De hecho, Blumenberg es demasiado taxativo al abrir una distancia tan grande entre Modernidad y tradición religiosa. En términos epistémicos es cierto, hay una afirmación de sí, pero ello no es óbice para mirar las estratagemas en que la vulgarización de ese saber moderno utiliza para dar a conocer sus resultados. Por tanto, hay una metaforología de otro tipo de discursos: discursos cotidianos, de vulgarización, literarios, etc., en donde la metáfora juega otro papel al que juega en el discurso filosófico. Es en ese nivel por tanto, en donde se ubican todas estas páginas dedicadas a “ensayistas” y literatos latinoamericanos. Por otro lado, la distancia con lo religioso, en lo cotidiano, bien puede ponerse en duda incluso en Europa. Al fin de cuentas, todos los Papas siempre han sido europeos –nunca latinoamericanos, o de cualquier otro país del Tercer Mundo-, Lourdes está ubicada –como milagro connotado- en Francia, y los más hermosos templos y catedrales se encuentran en Europa en donde no sólo perviven como negocio (en cuanto museos) sino como lugares de culto.

Lenin (*¿Qué hacer?*, parece más el título de un listado de mandamientos caídos del cielo)-, lo cierto es que en América Latina esa misma Modernidad se tuvo que vestir de hábitos religiosos –en el doble sentido, tanto de costumbre como de vestimenta- y utilizar el discurso de la fe para llegar con más eficacia a amplios sectores de la población. Carácter travestido, Modernidad travesti podríamos decir, que indica la potencia de lo metafórico no sólo para ilustrar, sino para convencer; pero convencimiento no en el sentido tradicional de simple argucia retórica, sino de fundamento mismo de aquello que se quiere decir. No es un simple margen, sino elemento fundamental del discurso que se enuncia; en el fondo, para el caso que nos ocupa, *La miseria en Bogotá* no es más que una metáfora diseminada de cabo a rabo del texto, una metáfora que adquiere diferentes valencias –porque no se trata de mantener un sentido- por cuanto ella misma marca el tono polisémico de todo decir y en este caso, el margen de indefinición de un saber (la Economía Política) que quisiera ser preciso pero que no puede serlo, que sólo puede comprobar y demostrar, convencer y argüir, desde los pactos con lo que en principio puede ser considerado como su contrario.

2. Un segundo remedio a tan malhadado destino al cual la historia nos había condenado –pero que tendría remedio- sería reducir la injerencia del Estado en la vida económica. Así, ajustado a la más cara tradición liberal, el Estado debe reducir su papel para dejar actuar las fuerzas económicas que en sí mismas podrían llevar al país por la senda de la prosperidad. Sin embargo, ese Estado no debe desaparecer, simplemente se debe limitar; limitación que implica justamente, aquello que implícito está en todo el texto de Samper: el Estado Nacional en cuanto organismo vivo que debe ser aliviado. La metáfora orgánica adquiere en este caso un mayor peso, y sobre todo se revela no tanto porque sea explícita, cuanto es el desarrollo de una virtualidad que en ella misma está. Es decir, si el pensamiento moderno ha tenido en la metáfora orgánica uno de sus puntales, lo cierto es que ello se debe a que la misma no es un terreno de definiciones sino de posibilidades argumentativas; posibilidades que permiten múltiples usos, incluso los más contradictorios.

Il ne suffit pas qu'il soit question d'organisme, voire même d'organisation politique, pour que le terrain intellectuel soit homogène. Il ya bien à cet égard,

une certaine cohérence foncière, d'ordre intuitif, Mais cette cohérence ne prend son orientation et donc ne reçoit sa force qu'à travers les raisonnements qui l'intègrent. En un mot, les méthaphores de l'organisme politique et social sont avant tout des *arguments*; oublier ce point, c'est perdre leur sens. Il ne suffit pas de dire que la méthaphore est une servante dangereuse pour rendre compte de son usage, ni même de son mauvais usage. L'analogie de l'organisme es un réservoir d'arguments, voilà pourquoi on a recours à elle. C'est une constellation de dicibles virtuels. (Schlanger, *op.cit.*, p. 31)¹

Por eso, la imagen del parásito es un desarrollo, entre otros, de esa metáfora orgánica. Lo que se remedia es justamente ese tono vertical de una autoridad central, de un poder centralizado, de una cabeza visible desde la cual se refrendaba todo el ejercicio del poder. El fin del periodo colonial, para este liberal decimonónico, era el fin del absolutismo y de contera de todas sus manifestaciones en donde la imagen del centro estaba implícita: del rey como centro, del virrey como representación de ese centro; de una ciudad centro -Madrid- a una ciudad que emulaba esa centralidad -Santafé de Bogotá-. De hecho, al abandonar su nombre religioso -Santafé- y optar por el que evocaba el mundo indígena -Bogotá-, se afirmaba otro carácter orgánico para la ciudad y el país: ya no era el cuerpo del rey el referente para la organización estatal, sino que el Estado mismo era el organismo por excelencia. En esa medida, lo que invocaba Miguel Samper, en el sentido de hacer de la actividad económica el eje de la vida nacional, no era tanto alentar la desaparición del poder estatal, cuanto que ese mismo poder se distribuyese por todo el organismo político y social; era el centralismo lo contrario de un organismo sano, era el remanente absolutista lo que podía infartar el país, lo que podía dejar exangüe a la República que a duras penas se consolidaba en medio de enconadas luchas intestinas. Por eso, su gran ejemplo, en donde la actividad económica funcionó perfectamente, era el periodo de la explotación tabacalera más organizada que tuvo Colombia en el siglo XIX: la de la región de Ambalema, en la zona del Tolima, en donde "una

¹ [No basta con que sea una cuestión del organismo, incluso del organismo político, para que el terreno intelectual sea homogéneo. Hay más bien en esta consideración cierta coherencia funcional de orden intuitivo. Pero esta coherencia no toma su orientación y por ello no recibe su fuerza más que a través del razonamiento que lo integra. En una palabra, las metáforas del organismo político y social son ante todo *arguments*; olvidar este punto, es perder su sentido. No basta con decir que la metáfora es una sirvienta peligrosa para dar cuenta de su uso, ni siquiera de su mal uso. La analogía del organismo es un reservorio de argumentos, y esto es lo que explica porqué se recurre a él. Es una constelación de dicibles virtuales.] (Trad. personal)

gran corriente de jornaleros y trabajadores de toda clase y de toda categoría, partió de las faldas y mesas de la cordillera hacia las vegas del Alto Magdalena y sus afluentes.” (Samper, pp. 35-36)

Movimiento de ríos humanos hacia el que los españoles llamaron Río Grande de la Magdalena, y que ya a lo largo del siglo XIX simplemente se llamaba (y se llama hasta hoy) Río Magdalena, en donde se verificó el experimento socioeconómico más interesante de esta centuria en el país. Movimiento que se caracterizó justamente, porque en él, las leyes económicas cumplieron su cometido: redistribuyeron la riqueza, la aumentaron, movieron la población, se gestaron nuevos grupos sociales y sobre todo, se hizo la labor de domesticación de un entorno agreste en pro del desarrollo económico de todo el país.

El hacha y la azada resonaron en las selvas; los pantanos se desecaron, prados artificiales de grande extensión aparecieron; los caneyes, las habitaciones, las plantaciones de tabaco y de toda clase de frutos se veían brotar en cada estación de siembras; las factorías se levantaban y se llenaban de obreros de ambos sexos; las tiendas y los buhoneros se multiplicaban: todo era movimiento, acción trabajo y progreso. (*Ibíd.*, p.36)

Y ese movimiento era evidencia de un fluir, de una circulación poblacional y de dinero; era el indicio de un organismo sano cuya salud dependía justamente de la celeridad en la circulación en donde los cambios se hacían evidentes e imparables. Movimiento de población que señala el modo en que la actividad económica acompaña una reorganización de las poblaciones; cómo en ciernes –aunque quizás no lo tuviese tan claro o al menos no lo enunciase– lo que se señala es una biopolítica, una forma de organizar la vida de grandes grupos humanos en función de una economía de mercado y de contera, la forma en que esa organización no deja de crecer tanto al multiplicar el movimiento como al multiplicar el número de hombres que se dedican a dicha labor. Biopolítica en ciernes, sin duda, pero que está claramente señalada, ya que son las poblaciones el eje biológico del crecimiento económico: son las que trabajan y producen, son las que consumen. Por eso, una y otra vez, insiste en su texto que “es el aumento natural de los consumos, que estimulará la baja del precio” (p.68), o bien que “un pueblo es libre cuando se le permite hacer lo que le apetece y no se le obliga a ejecutar lo que le repugna, es decir,

cuando las reglas que lo rigen se conforman a sus necesidades, sus hábitos y sus deseos.” (p.76) Apelación a una naturaleza humana, a un hombre natural que en modo alguno tiene que ver con el hombre de Rousseau, ya que en el pensador francés está justamente el gran equívoco de la vida estatal moderna.

Hombres y escritores honrados han sido conducidos a emplear semejante principio de razonamiento, porque han aceptado sin bastante reflexión, la doctrina de que las leyes que rigen las sociedades humanas no son otra cosa que la expresión de la voluntad general, que los jurisconsultos consideran enseguida como la fuente de los derechos. El significado de las palabras ley, sanción y derecho queda así sometido a una lamentable confusión de ideas, de la cual han nacido los famosos cuanto deplorables sofismas de Rousseau, y los infinitos atentados cometidos de buena fe en los países republicanos, cuando para establecer el derecho no se tiene en cuenta la naturaleza buena o mala de los hechos en que se hace consistir. (Ibíd., p. 63)

Compleja relación de intereses sin duda, porque lo natural era el plegarse de los hombres a las actividades económicas, pero en lo político podía ser completamente inconveniente; naturalismo que encuentra en el trabajo y el consumo su expresión adecuada, pero que en el plano de la política podía llevar a decisiones equivocadas. Ambigüedad que revela por tanto, el verdadero funcionamiento de este organismo económico: aceptar la naturaleza en cuanto ella hace trabajar y consumir lo necesario para vivir; rechazar las inclinaciones naturales que se expresan en la opinión de la mayoría –según la trama del funcionamiento de las democracias modernas¹–, cuando las mismas contradicen la primera dimensión de lo natural. Economía amparada en las necesidades naturales, aquellas que satisfacen los mínimos para vivir, aunque ello no es lo mismo que el consumo superfluo; de hecho, para Samper, tanto el trabajo como el consumo deben regularse por “la frugalidad, la economía, el ahorro y todos los hábitos que favorecen la creación de capitales y la de hogares en donde vínculos legítimos unen a los esposos y a los hijos.” (Ibíd., pp.95-96). Cuando esta perspectiva moral se pierde, entonces arriba la política que confunde a los hombres, que les hace olvidar del trabajo y que les hace creer que desde el pa-

¹ Aunque en ese momento el proceso electoral en el país restringía la participación a los propietarios o a los que tuviesen formación académica adecuada –dejando a un lado los no propietarios o pequeños propietarios, los analfabetas y las mujeres–, lo cierto es que existían procesos electorales que permitían hablar de una democracia que contrastaba con el régimen monárquico del periodo colonial.

rasitismo (como funcionarios improductivos, como leguleyos que se lucran de la ocasión y de la variada interpretación de la ley) se vive mejor. Pero es que la política entendida en ese sentido, no es más que una continuación de los viejos males que agobiaban al país y al continente desde los tiempos coloniales. Si antes el autoritarismo y el despotismo habían alentado una burocracia parásita, que no sabía reconocer el valor del trabajo – tal como podría darse bajo una ética cercana a la ética protestante de los anglosajones-, ahora ocurría que bajo el amparo democrático, se aupaba un centralismo que también sustentaba a esa clase ociosa. De ahí, que lo mejor, en opinión de Samper, era dar preeminencia al juego económico, sin ataduras, para que al igual que había ocurrido en Ambalema, el país saliese adelante, para que todo el organismo económico-político saliese fortalecido e integrado con el resto de organismos del orbe; en últimas, para que el gran teatro del mundo, y el de la ciudad en particular, fuese un teatro en donde cada quien cumpliera adecuadamente su rol.

La presencia de un número tan considerable de trabajadores [en Ambalema], que tenía medios y hambre atrasada de consumir, estimuló la actividad de todos los servicios, la fecundidad de todos los capitales, la aptitud productiva de todas las tierras, no sólo en el *teatro mismo* de los sucesos, sino en toda la comarca [...]. Bogotá, su sabana y los demás pueblos circunvecinos sintieron pronto los efectos de este movimiento, y no quedó clase social que se aprovechara de ellos. (Ibíd., p. 36, subrayado nuestro)

3. Por último, todo este empeño de Samper se concreta en algo particular para la ciudad, para Bogotá: hacerla un buen teatro. Una vez más, la metáfora teatral se deja traslucir en las páginas de su texto y no sólo por mero efecto retórico –tal como podría inferirse de la anterior cita-, sino porque ella misma es un marcador ético fundamental. El texto de 1867 termina señalando que “con hierro barato y algunos hombres que tengan los medios de montar talleres y fábricas [...], Bogotá será el *teatro* de una actividad fabril poderosa.” (Ibíd., p. 100, subrayado nuestro) Si el organismo económico-político se encuentra mal, el remedio está en la industria, en el desarrollo progresivo de la industria pasando desde las máquinas más rudimentarias hasta las más sofisticadas máquinas de vapor; volcar la ciudad hacia el maquinismo es la salida del organismo enfermo, pero dicha terapéutica se complementa –más aún, ese pa-

rece ser el verdadero alivio de todo- con un adecuado comportamiento, con una dimensión moral acorde con el trabajo, desde donde se encontrará la paz y la armonía. “Creednos: la paz pública, la armonía entre las clases trabajadoras, y los buenos hábitos morales e industriales, son los únicos correctivos de la pobreza y las verdaderas fuentes del progreso y de la libertad.” (Ibíd., p. 102, subrayado en el original)

Ahora bien, la apelación ética implica una particular forma de entender la actuación social; si las fuerzas económicas se desenvuelven naturalmente, las formas del comportamiento social no lo pueden hacer y por el contrario deben ser reguladas y bien dirigidas. El cuadro no deja de ser interesante, sobre todo cuando en 1896 el mismo Samper hace un balance de lo que había dicho veintinueve años atrás; un balance que es también un ajuste de cuentas y sobre todo, una reafirmación de su credo liberal. De este modo el *Retrospecto* es una mirada a la ciudad y al país que tres décadas atrás había visto en estado comatoso, aunque con posibilidades de salvación. Lo primero que señala es justamente, la forma en que se ha transformado el escenario urbano y sobre todo, la forma en que se han producido estrategias, despliegues institucionales y se han concretado arquitecturas que han servido para un mayor control de la población. Así, la beneficencia municipal, desde 1868 había emprendido labores que condujeron a la creación de un hospital, de un lazareto, un manicomio y una casa de huérfanos; instituciones que se hicieron, conjuntando la beneficencia pública con la dinámica de la caridad cristiana encarnada en la Hermanas de la Caridad, las Hermanas de San Vicente de Paúl y los padres Salesianos; conjunción además, que se vio en el resto de la República y que puso de presente:

¡Cuán grato y cuán consolador es detenerse a contemplar lo que puede la concordia entre nosotros cuando la pasión política no interviene para desunirnos! Un gobierno liberal y una junta en que este elemento estaba en mayoría, contribuyeron poderosamente a dotar a Cundinamarca¹ con establecimientos de beneficencia dignos de encomio, apelando al auxilio de un prelado que olvidaba, como cristiano, recientes persecuciones, y al de un instituto religioso. Un poco más de valor civil para reconocer pasados extravíos y renegar de ellos, de una parte, y algo de aquella mansedumbre y de aquel cristiano olvido de la otra, fácilmente podrían traernos lo que más falta nos hace: algo de recíproca confianza, puesto que los malos no excusan unirse a los buenos para las buenas obras. (Samper¹, p. 139, subrayado en el original)

¹ Departamento de Colombia, cuya capital es precisamente Bogotá.

Instituciones de observación, de individuación sobre todo, que regentadas por comunidades religiosas resultaban sin embargo, acordes con el proyecto moderno de hacer visible lo anómalo, de encuadrarlo, de ubicarlo igualmente en el marco de una actuación social adecuada. Estrategia particular que refrendaba su propuesta de años atrás de organización poblacional, y que en este caso llevaba a la individuación extrema, a la singularización que aparejadas traían estos lugares de encierro y control. No es fortuito por ende, el uso de la metáfora teatral, ya que la observación del *êthos* humano, la individuación exacerbada en este proceso, implica el que sean los comportamientos, diferenciados según se hable de espacios públicos o privados, los que determinan niveles de normalidad o anormalidad. A ello se suma, el que para estos años, una corriente de reforma urbana recorría toda América Latina, en buena parte como fruto de la fascinación que París ejercía en términos culturales sobre las élites que regentaban la vida de las naciones latinoamericanas. Entonces, el modelo de Haussmann, sirvió para la renovación urbana, la cual junto con otras estrategias, corrió parejas con otros intentos modernizadores.

This worship of Haussmann's Paris was one of the main features of what Romero called the 'bourgeois city' of Latin America, which bloomed in the second half of the nineteenth century in those countries which has been incorporated in the capitalistic circuits (...). Urban renewal was part of more ambitious package of reforms intended to modernize the social structures, whereby countries such as Argentina, Chile, Brazil and Mexico decide improve the image of the untouched 'colonial cities', as well restructure their regional networks of urban settlements by the introduction of railways. (Almandoz, p.17)¹

De ahí, que se implementaran modelos arquitectónicos, que si bien, no siempre ha-

¹ "Esta veneración al París de Hausmann fue uno de los rasgos más destacados de lo que Romero llama la 'ciudad burguesa' de América Latina, la cual florece en la segunda mitad del siglo XIX en aquellos países que se incorporaron al circuito capitalista. La renovación urbana fue parte de un más ambicioso conjunto de reformas pensadas para modernizar las estructuras sociales, por lo cual países tales como Argentina, Chile, Brasil y México decidieron mejorar la imagen de las impolutas 'ciudades coloniales', así como reestructurar la malla regional de los asentamientos urbanos con la introducción de ferrocarriles." (Traducción personal. La expresión "ciudad burguesa", es utilizada por Romero -en su obra *Latinoamérica; las ciudades y las ideas*-, junto con otras como "ciudad hidalga", "ciudad criolla", "ciudad patricia", "ciudad masificada", para caracterizar diversos momentos de la historia urbana de América Latina. Romero, junto con Ángel Rama -en su obra *La ciudad letrada*-, son referentes obligados de los estudios urbanos en la región; más adelante discutiremos algunos de sus planteamientos, en especial con los presupuestos un tanto ligeros de Ángel Rama)

cían parte de un proceso global de planeación urbana –no existía el dinero para ello, y por otro lado, la construcción en damero de las ciudades latinoamericanas obviaba este aspecto que sí era necesario en Europa-, si tenían el propósito de rediseñar el escenario urbano. Entre el clasicismo y el romanticismo historicista¹ –tratando de romper con la tradición hispana y con los tímidos intentos de invención después de la Independencia², y haciendo opción por el eclecticismo arquitectónico (tan en boga en otros lugares del mundo)- en las ciudades latinoamericanas se construyeron sedes de gobierno (palacios y sedes parlamentarias), edificios dedicados a la difusión cultural (teatros, bibliotecas, museos, escuelas), iglesias, y sobre todo, edificaciones con propósitos asistenciales y de hospicio. Así, hospitales, cárceles, lazaretos e instituciones similares, encontraron formas arquitectónicas en donde lo que predominaba era justamente un afán de ver; afán de ver, privilegio de ciertas formas de la visibilidad que junto con el modelo francés de rediseño general del escenario urbano, se conjuntaron con el modelo anglosajón, para producir “panópticos” (en el caso concreto de las prisiones) que emulaban tanto las propuestas de Bentham como las variaciones norteamericanas de John Havilland en Filadelfia³.

El esquema adoptado en Filadelfia (John Havilland, 1825) donde el “panóptico” está rodeado de una muralla de circunvalación con torreones y cuerpo de guardia central tuvo inmediata repercusión.

Es interesante constatar la preocupación de los arquitectos y estudiosos americanos por el desarrollo de las teorías y los diseños de este tipo de obras ya que desde Ramón de la Sagra en Cuba (1843) y Lorenzo de la Hidalga en México (1848) hasta Felipe Paz Soldán en el Perú (1853) escriben sobre el tema. En cuanto a los edificios concretamente realizados (sabemos de proyectos de

¹ Ver: Gutiérrez, Ramón (2005), pp. 403-491

² En Colombia en particular, luego de la Independencia se produjo una arquitectura que se llamó Republicana y en la zona antioqueña se encarnó en la llamada “arquitectura de la colonización antioqueña”. Las innovaciones formales no fueron tantas, cuanto las que implicaron el uso de materiales autóctonos, que obligaron al abandono de ciertas formas y sobre todo, produjeron estilos decorativos propios.

³ Recuérdese que Foucault menciona dos modelos de lo carcelario en Norteamérica: el Auburn y el de Filadelfia. El primero “prescribe la celda individual durante la noche, el trabajo y las comidas en común, pero bajo la regla del silencio absoluto, no pudiendo hablar los detenidos más que a los guardianes, con su permiso y en voz baja. Referencia clara al modelo monástico; referencia también a la disciplina del taller. La prisión debe ser un microcosmos de una sociedad perfecta donde los individuos se hallan aislados en su existencia moral, pero donde su reunión se efectúa en un encuadramiento jerárquico estricto, sin relación lateral, no pudiendo hacerse la comunicación más que en el sentido vertical.” En cuanto al modelo de Filadelfia, “en el aislamiento absoluto, la readaptación del delincuente no se le pide al ejercicio de una ley común, sino a la relación del individuo con su propia conciencia y a lo que puede iluminarlo desde el interior.” (Foucault, 1975, pp. 240 y 241)

Zucchi y Bevans en Buenos Aires no construidos, como el de la Hidalga en México) el de [Thomas] Reed en Bogotá fue el primero, siguiéndole luego los de Lima, Montevideo, Quito y Buenos Aires. (Gutiérrez, p. 443)

Modelo panóptico que no sólo era privilegio de las arquitecturas carcelarias, sino que era lo que estaba implícito en la concepción de la ciudad como totalidad. En este sentido, el modelo teatral se remoja, o mejor, muestra su vigencia, pero en cuanto es un modelo en el cual todos son espectadores y todos son actores, en donde el control social condiciona la actuación con libretos claramente establecidos. La jerarquía no era sólo propia de la cárcel, sino también de las relaciones cotidianas; jerarquía que se producía en la diferenciación social –fruto de la forma en que se daba la inserción de cada uno a la vida económica del país y a sus estructuras burocráticas- y que se revelaba tanto en los lugares que se ocupaban (aquellos en donde se residía como a donde se iba) como en la forma de estar en ellos. Afán de distinción, más radical en estos momentos, cuando la alternativa consumista era más amplia de lo que había sido a lo largo de la centuria. Teatro en todo caso, que no dejaba de ser un problema, como todo buen teatro, porque el deber ser de un comportamiento adecuado, se podía ver alterado cuando los requisitos de la actuación obligaban a la impostura radical y sobre todo, a las formas más inútiles del consumo. En este sentido, la queja de Miguel Samper en 1896, en su *Retrospecto*, no deja de cargarse de un tono de desaliento, un tanto a la manera de aquel que ve cómo lo que ha soñado, un mundo ordenado según las leyes del mercado, está preñado de paradojas y sobre todo, no puede soslayar la ambigüedad que trae el crecimiento económico. Por eso, luego de señalar la forma en que la beneficencia y la caridad cristiana se han aunado para gestar modelos institucionales y arquitectónicos de vigilancia y control de ciertos sectores de la población, destaca la forma en que la injerencia del Estado en la política económica no ha llevado a otra cosa que al “lujo y la disipación”; sentimientos éstos que “reciben estímulo de la codicia cuando esta encuentra medios fáciles de satisfacer sus apetitos.” (Samper¹, p.146).

Como abanderado de la libertad del mercado, de la autorregulación que el mismo impone, encuentra que la creación del papel moneda –abandonando así el oro y la plata como elementos básicos del intercambio- es una vía por la cual la codicia es alimentada; en otras palabras, una inadecuada –en su opinión- política económica no

puede producir más que el despertar de las bajas pasiones humanas que hayan en el lujo, el boato y la disipación su expresión. En otras palabras, es el Estado y su inadecuada política económica, el cual torna a la ciudad –y al país, de contera- en verdadera Babilonia. Ciudad ociosa que piensa primero en el teatro y el lujo, y no en el bien hacer.

En el lujo público ocupa el primer puesto el Teatro de Colón. Si al costo de este edificio se agrega el gasto exigido durante algunos años para su alumbrado intermitente por luz eléctrica, y lo invertido en el pavimento de la calle contigua, del que cada adoquín es un objeto de arte en su especie, habrá que hacer con las cuentas lo mismo que hizo con las del palacio y los jardines de Versalles, obligado por el pudor, aquel que primero dijo sudando soberbia: “El Estado soy yo.” (Ibíd., p.147)

Y otra vez, a pesar de su distancia con Rousseau en lo que respecta a la confusión entre voluntad general y opinión de la mayoría –como había señalado en el texto de 1867-, el acento rousseauniano se deja ver cuando, como el ginebrino, el economista y ensayista bogotano, condena el teatro no sólo por lo que allí se representa cuanto por lo que implica para quienes a él asisten: lujo, apariencia, ostentación.

Las funciones que se dan en aquel teatro requieren extraordinario boato en los concurrentes, sobre todo en las damas. Para ellas trajes y joyas de altísimo precio, que armonicen con los esplendores del edificio y del escenario, y para los caballeros, a la salida, las delicadas cenas. El cuerpo de cantores, digno de pisar las tablas, se recluta periódicamente en Europa, se le costean los viajes y se le pagan crecidos sueldos, *todo ello en oro*. (Ibíd., pp. 147-148)

Y sin embargo, la crítica no se hace porque sea inconveniente en sí mismo ese tipo de espectáculos y esa puesta en escena cotidiana de la existencia; de hecho, lo inconveniente es que todo ese boato se despliega a destiempo, en un momento que no coincide con el desarrollo económico y material de la ciudad y el país, en un desencuentro entre una economía que apenas despegaba –gracias a su vinculación con el mercado mundial- y un afán por emular las formas de vida europeas. No es la invitación a la conservación de formas tradicionales de representar, la apelación a una cierta forma autóctona de expresión –que a la sazón encontraría más en el sainete, la comedia de costumbres y cuadros históricos, y en las formas de representación religiosa, sus me-

canismos más apropiados-, lo que mueve a Samper. Es la censura moral de un hombre que apela a la contención y a una moral acorde con las posibilidades del medio; posibilidades que tienen que ver con el desarrollo material, tanto en su dimensión productivas como en el consumo. Puede por tanto criticar, el que las nuevas edificaciones –las que son para uso residencial- presten más atención a la fachada mientras que en su interior se vive con estrechez; cuestiona que ese modelo se generalice por todos los sectores sociales; y sobre todo, quiere mostrar las implicaciones que una mala política económica trae consigo: los salones de baile y reunión son, gracias a sus formas decorativas, caricaturas de los museos; en sus bodas la gente derrocha sin medida; hay un aumento en el número de joyerías, bares y restaurantes (donde los hombres dilapidan su dinero privando a la familia del mismo para su manutención); aumenta a su vez el consumo de licores destilados, de cigarrillos y comidas foráneas; y el juego –patrocinado de una parte por el Estado bajo la forma de la lotería pública, y por otro lado, por el aumento de salones de juego e incluso por la costumbre de que las gentes de alta sociedad se dedican a dicha actividad en sus casas- produce desastres en los capitales que se deberían invertir en actividades más productivas.

Samper se revela como un observador cuidadoso, como el burgués medido que sabe mirar, que tiene puesta la mirada en los pequeños y grandes detalles de las costumbres de una sociedad que se transforma. Su palabra es la de un hombre que se angustia por esta situación y lo señala justamente, porque aunque es innegable el progreso material –la extensión del telégrafo a todo el país, la agilidad del sistema de correos, la expansión lenta pero firme del ferrocarril, la pavimentación de las calles de Bogotá con macadam, mejores transportes y circulación de tranvías en la capital, mejor acueducto y la generalización del gas, entre otras cosas-, no es menos cierto que el teatro de las vanidades, es el obstáculo para la instauración de la *ciudad máquina*.

En efecto, si en 1867 la ciudad era una *ciudad enferma* –parásita, para ser exactos- y al final se anhelaba la instauración de un modelo maquínico para la misma, ya en 1896 lo que se topa es que a punto está de lograrse ese sueño pero que puede venirse abajo si las potencias seductoras de la ciudad teatro no se controlan. Asumir la vida urbana como un teatro es algo necesario, pero es claro que ello se hace desde la invocación a unas formas de actuar adecuadas, a una actuación con libreto o al menos con unos

lineamientos tan precisos que no haya margen para el despropósito y el desliz de las apariencias. La ciudad máquina ha de funcionar, según esta consideración, si el teatro que ella misma comporta, esa metáfora absoluta que subyace a la consideración sobre la ciudad en la Modernidad, es conducido en pro de nobles y morales propósitos: que se respeten las jerarquías, que se actúe para satisfacer las necesidades, que se despliegue un comportamiento adecuado a los medios con los cuales se cuenta (en términos productivos y de inserción en el mercado mundial) y los fines que se persiguen (que deben ser el crecimiento indefinido y la prosperidad generalizada). Sabe nuestro autor que el país aún puede crecer, crecer en demasía, por cuanto extensas regiones se encuentran deshabitadas; lo sabe además, porque los medios de subsistencia, la capacidad de producción de la tierra, lejos están de agotarse. La ciudad máquina viene por tanto acompañada de una política poblacional, y en este caso, al contrario de lo que ocurría en Europa, la infinitud está en el horizonte como posibilidad tanto para los medios como para el número de habitantes. Es cierto que la Economía Política se había gestado en la consideración entre la avaricia de la tierra y la necesidad del hombre de satisfacer demandas básicas, y que justamente la articulación de la historia humana y la historia natural, era la que revelaba la importancia del trabajo para que se diese el constante crecimiento económico¹; es cierto además, que en el mismo sentido se entiende la propuesta de Miguel Samper de hacer de Bogotá una *ciudad-máquina*, y al mismo tiempo, un teatro acorde con la moderación económica. Pero al contrario de lo que para el Viejo Continente era ya una evidencia –el aumento de población y la escasez de recursos²– en América (tanto en el Norte como en el Sur) dicha relación no era tan obvia. Los flujos migratorios europeos hacia el continente que empezaron por estos años (aunque Colombia no fue destino predilecto de estos inmigrantes), junto con la imagen paradisiaca que venía desde la época

¹ Ver: Foucault, 1966, pp. 248-258

² “La economía no encuentra ya su principio en los juegos de la representación, sino por el lado de esta región peligrosa en la que la vida se enfrenta a la muerte. Remite, pues, a un orden de consideraciones muy ambiguas a las que puede darse el nombre de antropológicas: se relaciona en efecto con las propiedades biológicas de una especie humana, de la que Malthus mostró, por la misma época de Ricardo, que tiende siempre a crecer si no se pone remedio o constricción; se relaciona también con la situación de estos seres vivos que se arriesgan a no encontrar en la naturaleza que los rodea con qué asegurar su existencia; señala por último, en el trabajo, y en la duración misma de este trabajo, el único medio de negar la carencia fundamental y de triunfar por un instante sobre la muerte. La positividad de la economía se aloja en este hueco antropológico.” (Ibíd., pp.251-252)

de la Conquista y la Colonia, y que en el siglo XIX el pintoresquismo pictórico y narrativo de los viajeros europeos había alimentado en sus obras, muestran que esa relación entre antropología y biología era de otro orden en el continente americano; relación idealizada sin duda, pero que no impedía que la articulación del discurso económico se diera no desde la falta, la carencia y la ausencia, sino desde la abundancia³; articulación que imponía controles desde un primer momento al despliegue de unas fuerzas que podían desbocarse tornándose más en inconvenientes que en verdadero potencial para que la región (y en este caso Colombia y su capital, Bogotá) realizaran el elevado destino que la senda del progreso le tenía trazado.

Por eso, el teatro de las vanidades era censurado; por eso, la particular relación signífica que imponía la Modernidad –relación de signos de distinción, de signos mundanos como los llama Deleuze²–, en donde no hay expectativas de trascendencia alguna, eran cuestionadas en este opúsculo de 1896, por cuanto en el mismo lo que se revelaba era ante todo una vaciamiento de sentido insoportable para un hombre que entendía el sentido de la vida en un progreso incesante, en un crecimiento indefinido de la economía que sólo el trabajo y una ética de la contención podían garantizar. La *ciudad-máquina* anunciada al final de la obra, implicaba la instauración de un teatro de actores cuyo papel estuviese claramente definido; por tanto, aun las bellas artes debían entrar en el mismo proyecto, ya que el arte no era tanto aquello en donde se disolvían los sueños de la Modernidad –en cuanto vertiente que desde lo estético ponía en vilo la razón instrumental, tal como ocurría en Europa–, sino aquello que elevaba el espíritu y sobre todo, disponía un buen escenario.

El hierro, el ácido sulfúrico, las bujías esteáricas, el jabón, el vidrio, la cerveza,

¹ Podría decirse, como señala Julio Ortega, que en realidad hay discursos de abundancia y discurso de la carencia en América Latina. Los primeros desde Cristóbal Colón, cuando señala que el Paraíso está en el Oriente (por entonces, creía que América era el extremo de Asia) y reactualiza el modelo de Isidoro de Sevilla como del Paraíso como: “una tierra situada al Este, tiene toda suerte de árboles que dan maderos y frutos, no hace frío ni calor, y allí se goza de una eterna primavera” (Ortega, p.12). El de la carencia señalaría justamente no lo contrario, sino la consecuencia de amplios sectores de la población que no se usufructúan de la abundancia, de la cual otro, minoritarios, sí lo hacen. Entrambos modos de ver, Ortega sugiere un discurso de lo virtual, de aquella realidad –que ni partiendo de la abundancia ni de la carencia- pueda produce otro tipo de realidad; discurso que estaría más en el orden de lo diagnóstico y que quizás sea el más cercano al trabajo de Miguel Samper. Ver, Ortega, 1992.

² Ver en la Segunda Parte de este trabajo, los capítulos segundo y tercero sobre Tomás Carrasquilla y Clímaco Soto Borda.

la pólvora, el alcohol, la curtiembre de cueros, la imprenta, la litografía, el gas y el producto de sus residuos; las artes manuales, talabartería, zapatería, herrería, latonería, sastrería, ebanistería y carpintería; *las bellas artes, especialmente la música y la arquitectura*, exigirán excesivo desarrollo a esta parte de nuestro estudio, si hubiéramos de consagrar a cada ramo toda la atención que merece. El resultado final de este conjunto de actividades se traduce en progreso, pero en progreso que aún lucha con dificultades de diverso orden. (Samper¹, pp. 177-178. subrayado nuestro)

Disposición completa del escenario, de una muestra teatral -casi operística- porque entre el trabajo, el bien hacer de todos y cada uno de los ciudadanos, y sobre todo, con una adecuada disposición de elementos formales e incidentales (gracias a la arquitectura y la música), la ciudad -aunque no lo diga explícitamente- bien podría ser la encarnación de la "obra de arte total". Obra de arte en cuanto realización del ideal de perfección y sobre todo, como encarnación del sueño burgués de orden, libertad y progreso¹; obra que debía buscarse porque sólo así, "Bogotá podrá transformarse de parásita en industrial." (Ibíd., p.183)

¹ Estas expresiones están en los escudos de diversos países latinoamericanos. El de Colombia es "Libertad y Orden", el de Brasil es "Orden y Progreso", y las que no tienen estos lemas, tienen símbolos de la abundancia como la cornucopia en los escudos de Venezuela, Colombia y Perú.

Excursio

El sueño progresista del decadente

José Fernández encarna el mal del siglo, el desasosiego y la contradicción. Como Des Esseintes, el personaje de Huysmans en *À Rebours*, Fernández se rodea de objetos exóticos en su casa que inferimos está en Bogotá. Lo rodean chinerías, objetos varios de valor innegable aunque de gusto discutible, en donde el *kitsch* parece campear, creando la atmósfera de aburrimiento y tedio, que no impide sin embargo, el discurso del entusiasta frente al progreso del mundo y sobre aquello que quisiera para su país. La atmósfera de José Fernández es por tanto, la de un escenario interior construido ya no al tenor del cosmopolita, del indagador dieciochesco, sino del coleccionista de curiosidades que sin orden ni concierto acumula en su casa y en su habitación. Dispone el escenario interior, un cúmulo de objetos que no forman libreto, sino que al igual que su diario, es la suma de notas dispersas, de ideas momentáneas, o de aventuras románticas y misteriosas que ha vivido en Europa. Escenario interior, que así como su alma atormentada, es un escenario a punto de derrumbarse, como si el hombre moderno no tuviese más que en el epítome de su andadura de casi tres siglos, el camino que lleva no a una consciencia superior, sino al abismo en donde todo se entrevé el vaciamiento que produce el desencanto.

Recogida por la pantalla de gasas y encajes, la claridad tibia de la lámpara caía en un círculo sobre el terciopelo carmesí de la carpeta, y al iluminar de lleno tres tazas de China, doradas en el fondo por un resto de café espeso, y un frasco de cristal tallado, lleno de licor transparente en el cual brillaban partículas de oro, dejaba ahogado en una penumbra de sombría púrpura, producida por el tono de la alfombra, los tapices y las colgaduras, el resto de la estancia silenciosa.

En el fondo de ella, atenuada por diminutas pantallas de rojiza gasa, luchaba con la semioscuridad circunvecina, la luz de las bujías del piano, en cuyo teclado abierto oponía su blancura brillante el marfil al negro del

ébano.

Sobre el rojo de la pared, cubierta con opaco tapiz de lana, brillaban las cinceladuras de los puños y el acero terso de las hojas de dos espadas cruzadas en panoplia sobre una rodela, y destacándose del fondo oscuro del lienzo, limitado por el oro de un marco florentino, sonreía con expresión bonachona, la cabeza de un burgomaestre flamenco, copiada de Rembrandt. (Silva, p.295)

Pero José Fernández no es un simple desencantado de la Modernidad. Algo hay de José Asunción Silva a Joris Karl Huysmans, y eso es justamente el carácter de lo incompleto. De hecho, mientras el autor francés podía escribir como un decadente, un ser vaciado en la plenitud, el colombiano lo hacía desde la promesa incumplida, la Modernidad siempre diferida, y el silencio de una ciudad como Bogotá que al contrario de su interioridad, no se había convertido –y más aún, parecía resistirse a ello- en un escenario adecuado para el progreso. Síntoma decadente por tanto, no por lo realizado, sino por lo que parecía que nunca se haría; síntoma decadente nacido no de la promesa incumplida en la saciedad –en medio de una ciudad como París con su majestuosa presencia en el mundo decimonónico-, sino desde la promesa incumplida en la carencia. Lo único por tanto, que tenía Fernández era un mundo de discursos, de frases, de lecturas; Fernández o el alter ego de Silva, que como éste bien podría decir que era “el mal del siglo... el mismo mal de Werther, (...) digno de mi maestro Schopenhauer”, el que lo embargaba en cada momento de su vida. Discursos que interpretados en personalísima clave, hablaban no del hastío en la opulencia, sino del que se produce en la carencia.

Por eso el personaje, sin ser una copia exacta de José Asunción Silva, sí puede decir como éste, cuán grande es el abismo entre el mundo moderno que ha visto en Europa y la contradicción que otea en su entorno. Conoce a Balzac, Renán, Taine, Zola, Daudet, Fleury, Coppée y a Prudhome, y sobre todo Marie de Bashkirtseff, su diario, del cual cita extensos pasajes como testimonio de un alma, de una vida interior, que se ve enfrentada a las limitaciones del exterior.

Morir, Dios mío, morir así física a los veintitrés años, al comenzar a vivir, sin haber conocido el amor, única cosa que hace digna a la vida de vivirla, morir sin haber realizado la obra soñada, que salvará el nombre del olvido; morir dejando el mundo, sin haber satisfecho los millones de curiosidades, de deseos, de ambiciones que siente dentro de sí, cuando el conocimiento de seis lenguas vivas, de dos lenguas muertas, de ocho literaturas, de la historia del mundo, de todas las filosofías, del arte en todas sus formas, de la ciencia, de las voluptuosidades de la civilización, de todos los lujos del espíritu y el cuerpo, cuando los viajes por toda Europa y la asimilación del alma de seis pueblos, sólo han servido desear la vida con ardor infinito y concebir planes cuya realización requeriría diez vidas de diez hombres. (Ibíd., p.318)

Pero en su caso, las limitaciones no nacen tan sólo del hecho de un deseo infinito que no logra saciar ni siquiera la vida más larga; de un deseo infinito enfrentado a la finitud del existir. Las limitaciones de Fernández tienen también que ver con la mezquindad del entorno, con la insuficiencia de un medio que no brinda ni siquiera las alternativas de un desencanto nacido de la imposibilidad de abarcarlo todo. Si su heroína, Marie Bashkirtseff encuentra su insatisfacción en la pintura, pintando “la calle, ese canal de piedra, por donde pasa el río humano”, calle que “hay que estudiarla, verla bien vista, sentirla para trasladar a otros lienzos sus aspectos risueños o sombríos, los efectos de la niebla o el sol” (Ibíd., p.320); lo cierto es que en su medio, difícilmente Fernández (Silva) podría hacer lo mismo. Él no puede “entre las líneas geométricas de las fachadas, el piso húmedo por la lluvia reciente, lo follajes pobres de los árboles que crecen en la atmósfera pesada de la ciudad” atrapar “el ritmo misterioso y la expresión de la vida” (Ídem.); ni siquiera puede renegar de una obra así “viciada de canallería moderna”, porque su entorno no brinda esa posibilidad. De ahí sus delirios de grandeza, soñando que ha de realizar el negocio más afortunado con minas de oro de su república natal, para poder así embarcar a todo el país en la senda del progreso.

El decadentista latinoamericano parece, al contrario del europeo, obligado a

soñar aquello que a los otros de su entorno los ha puesto en tal situación; no puede ser un verdadero decadentista más que al precio de trasladar de su interior atormentado al exterior infravalorado, los sueños del progreso. Ensoñando, José Fernández presupone que sus minas le darán tanto dinero, que podrá embarcarse primero en un diagnóstico del país, de sus provincias, reconociendo en ellas sus condiciones, sus necesidades y sus posibilidades; “estudiando los cultivos adecuados al suelo, las vías de comunicación posibles, las riquezas naturales, la índole de los habitantes, todo esto acompañado de un cuerpo de ingenieros y de sabios que serán para mi compatriotas, ingleses que viajan en busca de orquídeas.” (Ibíd., pp. 346-347) Estrategia por tanto que busca establecer no lo que todos saben, la riqueza del país, sino la forma más adecuada para explotar esa riqueza; a la sazón sólo es cuestión “de habilidad, de simple cálculo, de ciencia pura, resolver los problemas actuales.” (Ídem.). Sin embargo, es consciente de las dificultades que su proyecto nacional, verdadera utopía, requieren; por eso, no descarta el uso de la fuerza, el empleo de “monstruosas máquinas de guerra” (p.348) que le permitan “tras de una guerra en que sucumban unos cuantos miles de indios infelices” (Ídem.) establecer un camino progresivo que de la tiranía lleve a la dictadura y por último a la República. Su camino del progreso, del progreso que no ha llegado, le obliga a forzar las condiciones, a doblegar el entorno; ejercicio violento que reconoce incluso, la bastedad de un sector de la población –los indígenas- que pueden sacrificarse en aras de su sueño de orden y progreso. Su modelo, liberal en lo económico y autoritario en lo político, parte del mismo terreno epistémico que ve, a lo largo del siglo XIX, en el evolucionismo la piedra de toque para pensar; supone grupos humanos más capaces que otros para el proceso civilizatorio y por tanto, el sacrificio de esa masa de población de infelices no es una pérdida sino un hecho inevitable por la lógica de una historia y un proceso acelerados. Consumar por tanto, lo que los españoles no había hecho en la Conquista y la Colonia, como condición para llevar adelante un proyecto que en lo político implica un estado fuerte, militarista y centralista, y en lo económico es liberal y convencido

del librecombio; un proyecto que, como el siglo XIX, deslinda las dos esferas o por lo menos asigna claramente un papel al Estado: no entrometerse en lo económico. Por eso Fernández (¿Silva?) habla en su sueño de un país futuro, encaminado en la senda del progreso, de disminuir las aduanas, reducir la burocracia y “reorganizar los impuestos sobre bases científicas”. Un país que parece combinar la fuerza hegeliana de lo estatal y el liberalismo económico inglés; mezcla y reunión que al menos, en su cabeza –y en la de tantos otros pensadores latinoamericanos del siglo XIX- no parece inconveniente sino inevitable.

De ahí, que cual pequeño emperador, sueñe que ha de fungir de déspota ilustrado asesorándose de los mejores economistas europeos y de los mejores estadistas del mundo, quienes le señalarán la forma en que será atractiva la inmigración que ha de ocupar amplias zonas deshabitadas del país. Europeos, chinos, japoneses e hindúes serían esa nueva población; hombres civilizados que acosados por el hambre y la necesidad de su entorno, vendrían al país de la abundancia a refundar aquello que su historia no ha podido; inmigrantes que coadyuvarían –por su talante y por venir afectados por otro entorno más civilizado y progresista- a que se instale un universo fabril e industrial.

Monstruosas fábricas donde aquellos infelices encuentran trabajo y pan nublaron en ese entonces con el humo denso de sus chimeneas el azul profundo de los cielos que cobijan nuestros paisajes tropicales; vibrará en los llanos el grito metálico de la locomotora que cruzan los rieles comunicando las ciudades y pueblecillos [...]; como una red aérea los hilos del telégrafo y del teléfono agitados por la idea se extenderán por el aire; cortarán la dormida corriente de las grandes arterias de los caudalosos y lentos ríos navegables [...], rápidos y blancos vapores que anulen distancias y lleven al mar los cargamentos de frutos y convertidos éstos en oro en los mercados del mundo, volverán a la tierra que los produjo a multiplicar, en progresión geométrica, sus fuerzas gigantescas.” (Ibíd., p.352)

Imagen de la máquina, de un país funcionando cual una máquina, que además se acompaña de una política educativa (“¡Luz! ¡Más luz!... Las últimas palabras del poeta sublime de Fausto serán el lema del pueblo que así emprende

el camino del progreso" (Ídem.)), develan por ende, un horizonte pero también un límite. Todo ello, lo sabemos desde un principio, no es más que un sueño, un delirio de poeta que sin duda no podrá ver realizada su aspiración. En tanto poeta se puede imaginar como tirano y dictador, e incluso presentar el camino de lo más general a lo más singular, donde al final se devela, una vez más, la dimensión teatral de la ciudad. No es por ello fortuito, que en este recorrido imaginario de José Fernández, el camino que reconduce la vida de la nación desemboque en el sueño de una ciudad teatral que bien dispuesta se presenta a propios y extraños, como el escenario en donde se desarrolle la épica del progreso moderno.

La capital transformada a golpes de pica y de millones –como transformó el Barón de Haussman a París- recibirá al extranjero adornada con todas las flores de sus jardines y las verduras de sus parques, le ofrecerá en amplios hoteles refinamientos de *confort* que le permitan forjarse la ilusión de no haber abandonado el risueño *home* y ostentará ante él –en la perspectiva de anchas avenidas y verdeantes plazoletas- las estatuas de sus grandes hombres, el orgullo de sus palacios de mármol, la grandeza melancólica de los viejos edificios de la época colonial, el esplendor de teatros, circos y deslumbrantes vitrinas de almacenes; bibliotecas y librerías que junten en sus estantes los libros europeos y americanos ofrecerán nobles placeres a su inteligencia y como flor de esos progresos materiales podrá contemplar el desarrollo de un arte, de una ciencia, de una novela que tengan sabor netamente nacional y de una poesía que cante las viejas leyendas aborígenes, la gloriosa epopeya de las guerras de emancipación, las bellezas naturales y el porvenir glorioso de la tierra regenerada. (Ibíd., p.353)

La máquina nacional se pone pues, en función de la ciudad teatral; todo el emplazamiento maquinista de la nación, desemboca en el escenario urbano, en la urbe monumento, en la ciudad museificada que da cuenta del teatro de la Historia en donde incluso caben los que antes habían sido excluidos –los indígenas- y al mismo tiempo se muestra al país como partícipe de la Historia Universal, del gran Espíritu de la civilización. Épica particular allí dispuesta para el solaz del visitante extranjero que, ya no en aras de encontrar una segunda patria sino de curiosear y encontrar afinidades con su mundo, atravesaría el Atlán-

tico para ver el milagro realizado en la mezcla entre una economía bien trazada y un Estado fuertemente organizado.

Pero todo ello, bien lo sabe él, no son más que delirios de poeta. Lo que él sueña es un "lento aprendizaje de la civilización por un pueblo niño, que al traducirse en mi cerebro en una imagen plástica y casi grotesca por la reducción, me hace pensar en los gateos del chiquitín que balbucea sílabas informes" (Ibíd., p.354). Un sueño sobre un organismo que se convertirá en máquina eficaz y que hará una ciudad-teatro, que a la sazón no se realizará, porque la mente de José Fernández (¿José Asunción Silva?) no es una mente sana. "Yo estaba loco cuando escribí esto" dirá al final; y su locura se aúna con su condición decadentista, de aquel que ha soñado todo en Europa –en donde escribió las páginas consagradas a su sueño- y que ha rendido sus sueños por "los pasteles trufados de hígado de ganso, el champaña seco, los tintos tibios, las mujeres ojiverdes, las japonerías y la chifladura literaria." (p.357) Encantos del teatro de la civilización que revelan, a pesar del mismo Fernández (¿Silva?) los elementos disolventes del mundo europeo que tanto le fascinó; teatro de seducciones que no parece contemplar en su delirio progresista, pero que será el que hará lugar en América Latina, cuando la dimensión teatral de la ciudad paulatinamente se instaure, revelando así que el progreso no es nada auténtico ni primigenio, ni siquiera deseable, y que a lo sumo hace parte de la estrategia simuladora de la Modernidad.



SEGUNDA PARTE
DE LOS CUERPOS MEZCLADOS Y LAS
PALABRAS CONFUSAS

Cuando los cronopios van de viaje, encuentran los hoteles llenos, los trenes ya se han marchado, llueve a gritos, y los taxis no quieren llevarlos o les cobran precios altísimos. Los cronopios no se desaniman porque creen firmemente que estas cosas les ocurren a todos, y, a la hora de dormir se dicen unos a otros: “La hermosa ciudad, la hermosa ciudad.” Y sueñan toda la noche que en la ciudad hay grandes fiestas y que ellos son los invitados. Al otro día se levantan contentísimos y así es como viajan los cronopios.

Julio Cortázar, “Viajes”, en: *Historias de cronopios y de famas*

A veces apestas a gasolina y hollín, mi pequeña Detroit. Cuando me abrumas con tus puercos olores siento piedad por tu insensato desprecio. Ni siquiera hay un rinconcito en tu monstruoso corazón de máquina para que florezca la flor bella, la flor inútil de la Poesía.

Gonzalo Arango, *Medellín a solas contigo*.

Francamente Medellín, eres peligrosa. Eres como el diablo para comprarte almas, con la diferencia de que tú no las condenas al Infierno, sino al No-ser.

Gonzalo Arango, *Medellín a solas contigo*.

I

De la lucha de los espacios: apertura a esta sección

Al arribar el siglo XX, mucho del empuje que ya se vislumbraba a fines del siglo XIX, se ha concretado en la vida urbana. Sin embargo la visión teatral de la ciudad no se circunscribe, tal como ocurre en la anterior centuria, a un anhelo, a algo que se sueña, sino que es también el terreno de las ironías. Si la enfermedad de la ciudad, la ciudad parásita para el caso del discurso alrededor de Bogotá, era el modo por el cual se invocaba la necesidad de la teatralización, muy otro es el hecho de la instauración paulatina de ese teatro en la vida cotidiana. Cuando al tenor del crecimiento económico, sobre todo del lento pero firme arraigamiento de los países latinoamericanos en la economía mundial, se produjo igualmente un crecimiento de las ciudades, lo que se construye es precisamente un teatro colectivo, el sueño de la ciudad moderna que parece cumplirse en la forma de la ornamentación urbana, en el despliegue de la práctica de la moda en sectores medios e incluso, en la asunción de prácticas estéticas que implicaron mecanismos de distinción¹ y diferenciación. El teatro hace lugar por tanto, definiendo escenarios, actores y formas de actuación; el teatro es un dispositivo –en el sentido foucaultiano del término– en donde es claro que las formas de poder están cambiando y que por tanto, el mundo moderno hace lugar no sólo desde horizontes conceptuales –que a la sazón, tal como en el siglo XIX, eran privilegio de unas élites–, sino desde la transformación de las condiciones de sensibilidad. La teatralización implícita en la ciudad comercial –la industria es un fenómeno más tardío– es ante todo el arribo de condiciones vitales, sensibles, de transformaciones del afuera que implican para algunos, la posibilidad de cumplir el anhelado sueño urbano, pero para otros puede significar el malestar frente a un mundo que no alcanzan a domeñar, en donde la descodificación de lo que antes era su *modus vivendi* comporta un reencuentro trágico con una vida que parece vaciarse de sentido.

¹ La distinción no la entendemos en el sentido que le da Pierre Bourdieu en su clásico estudio sobre las formas de apropiación y vivencia estética. De hecho, su esquematismo en donde circunscribe nivel de educación con formas más “elevadas” de consumo cultural, es no sólo discutible –y desmentido por los hechos en todo el orbe–, sino que es un simplismo derivado de su creencia en la eficacia del método cuantitativo.

Y al decir descodificación lo hacemos desde una consideración semiótica, en donde todo lenguaje es un fundación permanente; si un código bien se puede entender como una *convención*, un acuerdo social, o un mecanismo que obedece a *reglas* (Eco, 1984, p. 295), lo cierto es que ello no es una invitación a la fijeza y a la quietud ya que “un código no es un repertorio fijo de signos donde a cada emisión de sonido o de luz corresponda obligatoriamente y de manera rigurosa un solo sentido o una sola idea, siempre la misma.” (Klinkenberg, 1996, p.60). Esa ilusión de fijeza, de permanencia se desvanece constantemente¹, ya que de hecho “los códigos pueden ser imprecisos y débiles, fragmentarios y provisorios, e incluso contradictorios.” (*Ídem.*) Quizás la ilusión, al tenor de lo que venimos exponiendo, sea la de fundar una dimensión teatral de la vida, altamente codificada, con normas y reglas inamovibles que invoquen y legitimen un ordenamiento social. Códigos estables son los sueños utópicos de Sarmiento y de Samper, quizás sean los de toda utopía; empero lo que se produce es de otro tenor, y el avatar socio-técnico que implica la Modernidad, lo que alienta es una alteración, una descodificación en donde lo que encontramos es que no sólo las palabras, sino también aquellas dimensiones no verbales son radicalmente alteradas. Lo que se produce es por tanto un cambio profundo, una alteración radical, que no puede calificarse sino como un acto de violencia. La Modernidad urbana en América Latina –tal como ya había ocurrido en Europa y en Estados Unidos- es la apertura de espacios que horadan, destruyen y desmoronan lo que habían sido espacios tradicionales y esos espacios no son solamente los de la disposición física, los tangibles, sino también los espacios del lenguaje, de la imaginación y sobre todo, de la forma de inscripción de cada uno a un entorno.

De ahí que, cuando en la primera parte veíamos cómo Rousseau objetaba la vida teatral como algo imposible para Ginebra, lo que temía era esa violencia de la Modernidad que implicaba no sólo hacer espacios nuevos –grandes teatros, lugares apropiados para la vida de los actores-, sino también que esa espacialidad renovada alterase las costumbres y las formas de hablar, la forma de entender el mundo y sobre todo, la vida comunitaria: lo que funda la teatralidad moderna es el mundo de lo público, el *espacio público* pero también un cuerpo colectivo al que llamamos *el público*. Como adjetivo o sustantivo,

¹ Ni siquiera se cumple en el más simple de los códigos que es de la señales Morse.

público en todo caso, señala dos formas de espacialidad que se abren lugar violentamente: por un lado, imponiendo criterios urbanísticos y de construcción, que implicaron –e implican– el rozar amplios espacios de las viejas ciudades¹; por otro, la instauración de formas de vida que en modo alguno se compadecen con las formas tradicionales. Espacio (o espacios) público(s), y el público. Lo cierto es que entrambos no configuran una relación causal, y el uno no es el continente del otro; son dos espacialidades que pueden entrar incluso en conflicto entre ellas, pero que a la vez, libran un liza con el *espacio comunitario* y la *comunidad*.²

Acto de violencia, repetimos, que funda dos espacios; o más aún, que instaura dos campos de choque de fuerzas, que se diferencian bien porque el uno –el *Espacio Público*– es una apertura en donde se pueden o no fundar distintos lugares, en donde algo o alguien, puede hacer lugar, mientras que el otro –el *público*– es un cuerpo que hace lugar, que construye antropológicamente su sitio en el mundo. En otras palabras –y usando los términos de De Certeau (1990)– el *espacio público* es la espacialidad de la ciudad moderna, que no es definible en sí, que es incluso el *no-lugar* por excelencia desde el cual se puede configurar el lugar o todos los lugares antropológicos posibles, entre ellos, el de *el público*. Es una virtualidad que se actualiza de múltiples formas, aunque la que

¹ En Europa ello se había dado desde la fundación de las grandes plazas, particularmente en el modelo barroco, que se impuso desde Roma en el siglo XVII y que luego imitaron Londres y París; luego, en el modelo de Haussmann que se impuso como ideal a fines del siglo XIX y primera parte del siglo XX. En América Latina, tal como señalábamos, sería el modelo de Haussmann el que se quiso realizar desde fines del siglo XIX, con desparejos resultados en todas las capitales de la región. Pero sería el modelo funcionalista, particularmente el que alentó Le Corbusier –quien viajó a varios países de la región después de la Segunda Guerra Mundial–, el que rápidamente se trató de imponer en la segunda mitad del siglo XX. Del primer modelo en Europa, ver Sennett, 1977; de su aplicación en América Latina, Almandoz, 2002; de los segundo modelo y su aplicación en América Latina y concretamente en Colombia, ver: Vargas Caicedo, 1987.

² De hecho, la construcción de espacios públicos no implica que éstos sean efectivamente ocupados por el público (una plaza que permanece vacía, una calle por la que casi nadie transita, o un monumento que nadie visita); por otro lado, lo comunitario y la comunidad, la podemos entender provisionalmente, como formas de espacialidad cuya visibilidad se ancla en lo moral y que se gesta en proceso de identificación que tal como señala Renato Ortiz se funda en una memoria vivencial que “fija los recuerdos en sus propios portadores” y que es “particular, siendo válida para aquellos que comparten los mismos recuerdos.” (Ortiz, 2000, p.17) Ello, pensamos, en claro contraste con lo público, que al menos en esta forma moderna, se la vio como la portadora de una memoria nacional “construida por una instancia exterior a las conciencias individuales, el Estado, [y que] integra un campo de poder.” (Ibíd., pp.17-18) La distinción obviamente, evoca la hecha por Simmel entre *Gemeinschaft* y *Gesellschaft*. Más adelante ampliaremos estas consideraciones, porque la vida comunitaria, sin duda, tampoco puede ser idealizada, como a menudo se hace (en particular en América Latina) para denostar de la Modernidad. La comunidad, al igual que el público, no es más que una construcción apoyada en elementos imaginarios.

prefiere la Modernidad es la de *el público* que se supone una entidad colectiva, con una voz propia, a la cual llama *opinión pública*. Pero esa operación de *lo* y *el* público es justamente la operación que se facilita en el sueño moderno de hacer todo visible; es decir, de tener en la ilusión teatral –en aquella de libretos claramente determinados y escenarios eternos– el fundamento de su actuar. Quizás, lo que mejor caracteriza a la Modernidad no es sólo su privilegio por el ver –que a la postre, el mundo y el pensamiento occidentales así lo han tenido siempre–, sino por cierta forma de ver: la que vigila y construye ciertas corporalidades, y de ahí que al finalizar la primera parte, encontrábamos a Samper haciendo el juego de la enfermedad domeñada en las instituciones de normalización, es decir, en los grandes ojos del mundo moderno, que ven síntomas e indicios, nimiedades y sutilezas que permiten clasificar, separar y sobre todo, individualizar. No nos engañemos: la mirada patológica frente al mundo lo que busca es ordenar el gran teatro de las ciudades modernas; pero a su vez, esa mirada patológica es la que a modo de indicio nos permite entrever la violencia del mundo moderno.

De esa situación de choque, es la literatura –antes que los grandes discursos, aquellos de los políticos, de los primeros sociólogos latinoamericanos y en general de los pensadores e intelectuales que hicieron de la escritura ensayística su modo de expresión privilegiado–, la que da cuenta; un proceso que bien podemos llamar como el lado oculto de ese teatro. Entre los intersticios de la actuación social se ocultaban otras tragedias que recusaban precisamente el aspecto dramático y de final feliz que otros esperaban con la teatralización de la vida; y decimos entre los intersticios, porque no se trata del fondo, sino de la superficie misma que se altera: no es la tramoya, tampoco el foso del apuntador o el de la orquesta, entre bastidores o en los camerinos, en donde se revela otra cosa distinta al teatro cotidiano, al bien decir y al bien comportarse socialmente; por el contrario, es en el despliegue mismo de la escena en donde se ve el desbarajuste, lo que no funciona de aquel teatro del mundo. La literatura, o mejor sería decir, las literaturas de fines del siglo XIX y de la primera mitad del siglo XX, mostrarán, ¡oh, paradoja!, que la enfermedad no está en la falta de lo que no ha llegado, sino en su presencia; más aún, antes de calificarlo como enfermedad, lo cierto es que no hay ni lo uno ni lo otro, ni salud ni malestar, ni alivio ni remedio, sino tan sólo despliegue de

fuerzas múltiples y sobre todo, despliegue en el orden de los lenguajes.

Estas literaturas, en buena parte, son antes que fundacionales, literaturas al margen o incluso, siguiendo la propuesta de Deleuze y Guattari, son literaturas menores. Y lo son, justamente porque ellas captan el problema central de toda actuación: el lenguaje, los lenguajes –verbales y no verbales– que se multiplican cuando la actuación se revela no como el libreto que se sigue, sino como aquello en donde la improvisación se hace más importante, en donde los roles sociales están siempre en entredicho no tanto por causa de los avatares políticos o económicos –que sin duda, son importantes–, cuanto porque una palabra, un gesto o una acción pueden revelar un conflicto político de más calado o porque ese mismo decir abre una brecha en lo que se creía o pretendía un orden estable y bien fundado. Literatura que no es por tanto el lugar de las certezas –como si lo pueden ser algunas novelas “nacionales” de América Latina¹–, sino la manifestación de las incertidumbres, del hecho de que la ciudad no se caracteriza por su estabilidad y que más que la utopía, lo que se revela es una cotidianidad que en modo alguno se puede juzgar en términos de sueño cumplido o a punto de realizarse; no es la apelación a la contraparte, la pesadilla o la distopía, cuanto otro juego más interesante: la ironía. Arma de doble filo, en donde lo dicho no es siempre aquello que se ve, en donde los entresijos de los lenguajes revelan que es imposible fundar sobre bases firmes, simplemente porque los cambios teatrales de la vida urbana latinoamericana, son ante todo efectos de superficie y no cambios de fondo; que el fondo no es el problema de la ciudad, que ella no oculta nada y que su tramoya no es un mecanismo invisible cuanto la trama del discurrir de las palabras, los gestos y las acciones: tramoya evidente, pero no obvia para muchos; sustento del simulacro que se quisiera conducir y orientar a un bien decir, pero que revela en su carácter de improvisación una dirección imposible: que los primeros transeúntes de una ciudad, al fin de cuentas, son los lenguajes.

¹ En cuanto se ajustan al modelo europeo. Un caso típico, en Colombia, es *María* de Jorge Isaacs, que en realidad es más un canto del cisne del romanticismo de cuño conservador, cuyos modelos estéticos y políticos están en Chateaubriand y en las lecciones de estética del sacerdote escocés Hugo Blair. Ambos libros, conocidos en Colombia en la primera mitad del siglo XIX –el primero tanto en francés como en la traducción española del *Genio del cristianismo*, y el segundo por la traducción de sus *Lecciones sobre la retórica y las bellas letras* (traducciones de 1825 y 1816, respectivamente)–, son los referentes de este autor y es claro en su escritura y en lo que toca a nuestro tema, al rechazo de la ciudad. Ver: Rojas López, Manuel Bernardo, (1995)

En este sentido, obras como las de Tomás Carrasquilla y Clímaco Soto Bordo en Colombia, y Roberto Arlt en Argentina, revelan esa condición. Más allá de los laudos con que se han cargado sus obras, algunas veces queriendo conducirlos a un terreno que no les pertenece (al del costumbrismo, la identidad, la nacionalidad o cualquiera otra unidad), lo cierto es que en ellas se cumple el juego de lo múltiple que recusa las ilusiones de comunidad –como totalidad, como algo completo en sí- y sobre todo modelo a seguir. A través de ellas, sin duda hay una enunciación colectiva, pero no porque se den mecanismos de identificación, cuanto porque revelan precisamente el imposible horizonte de unidad de un entorno dado, en este caso, las ciudades de Medellín y Bogotá en los dos primeros y en el otro, la de Buenos Aires. Ciudades que a través de su teatro literario, hablan de la dispersión, de la imposible unidad, del lenguaje siempre en diseminación y sin centro; sus obras que juegan a la ironía, no son retrato ni espejo, son creación de otros modos de enunciación que permiten revelar el carácter –si así quiere llamarse, para mantener la evocación teatral- performativo de la vida urbana.

II

Carrasquilla y la ciudad teatro

Con estos presupuestos, podemos enmarcar una novela como *Grandeza* (publicada en 1910), del colombiano Tomás Carrasquilla (1858-1940); obra que emerge de modo sutil y cuyos efectos dimensionamos mucho mejor hoy. Decimos sutil, porque luego del gran bombo que significó su primera novela, *Frutos de mi tierra* (1896), las obras que le siguieron –entre cuentos y novelas– se eclipsaron, al menos parcialmente¹. Sin embargo, la obra de este escritor que no escondía el hecho de que su formación literaria había estado en la lectura atenta de los novelistas franceses y rusos del siglo XIX (Balzac, Flaubert, Zola, Dostoievski, Tolstoi), presenta un rasgo de continuidad a lo largo de sus trabajos que se enfocan en la ciudad y en particular en la ciudad de Medellín, en sus impulsos iniciales hacia la modernización técnica y económica. Con el tiempo, cada una de sus obras empieza a valorarse y a dimensionarse, y se descubre a un verdadero creador de una literatura que no se puede circunscribir al ámbito del costumbrismo, como si lo pintoresco que conlleva este género literario –generalmente centrado en la muy conservadora actitud de describir tradiciones rurales soslayando conflictos²–, fuese suficiente para caracterizar unas obras en donde las tensiones psicológicas, sociales, políticas y económicas están en primer plano.

Grandeza es la escenificación no tanto de una realidad, por cuanto la obra misma crea la suya, sino la manifestación de rasgos que chocan y que no logran conciliarse. De entrada, la obra señala su carácter de ficción total, pero ello no es óbice para encontrar mecanismos de reconocimiento; en otras palabras el “realismo” y/o “naturalismo” que se la atribuye a Carrasquilla, ha de entenderse en los justos términos en los que él lo entiende: no es un retrato fiel del mundo, sino un captar elementos que el lector puede

¹ Con excepción de *La Marquesa de Yolombó* de 1928, que quizás es la más popular de sus obras en Colombia.

² De ahí, la deriva hacia cierto tipo de kitsch de muchas de estas manifestaciones. Ver Valeriano Bozal, 1999. Carrasquilla también utiliza el kitsch, pero para valerse de él y construir el horizonte de la ironía como veremos.

encontrar cercanos, sin que por ello pueda caer en la ilusión de la representación como doble del mundo. Es un teatro no de gentes, sino elementos, de sensaciones, de formas de sentir. Por eso, en la nota de presentación, el autor señala que,

... me he propuesto únicamente acumular en una narración cualquiera, notas, caracteres y detalles de nuestro ambiente. Fuera de uno, ningún otro de los tipos que en ella actúan se refiere a persona determinada, como a tantas gentes se les suele suponer. Esto no es posible, porque, aunque se quiera reflejar algún carácter conocido, queda desfigurado al colocarlo en circunstancias y condiciones imaginadas, distintas en un todo a los que tengan en la vida real y efectiva. (Carrasquilla, p.146)

Y aunque llega anotar que uno de los personajes de la novela –Magdalena Samudio- se ha inspirado en una amiga suya, lo cierto es que al final “no resulta más que un remoto parecido”. Y es obvio que ello sea así, por cuanto la ciudad que describe tiene, en principio dos elementos en tensión: la vida rural y la nueva vida urbana. El teatro que impone esta última, las formas de cortesía y urbanidad, tienen su conflicto con unas maneras rurales que se inscriben en un doble proceso histórico: por un lado, la colonización del territorio –de regiones selváticas y agrestes- que desde fines del siglo XVIII (bajo el auspicio de los Borbones) y sobre todo en el XIX (en las políticas que para el efecto trazó la República) implicaron la fundación de pueblos y el establecimiento de una red económica que creó jerarquías entre distintos centros urbanos; y un segundo proceso por tanto, que implicó la instauración de unas poblaciones principales, las capitales (que a modo de lugares de acopio también fueron espacios de distribución - desigual y en modo alguno equitativa- de la riqueza); y unas poblaciones secundarias (algunas más grandes otras apenas lugares de tránsito, en donde se producía esa riqueza: agropecuaria y minera). Ida y vuelta de lo que circula, que a más de unas mercancías, era circulación de formas de vida, de formas de sentir y percibir el mundo. Medellín es el centro, capital señalada a donde arriban esos choques y eso es lo que se escenifica en esta novela. Por eso, José Joaquín Samudio – Chichí durante toda la novela- es la figura que escenifica la incomodidad; por eso, es un híbrido que no quiere serlo, ya que es ante todo un trashumante, un andariego que funda pueblos en zonas inhóspitas y malsanas y que hace del trabajo físico la condición vital fundamental. En este personaje se encarna el malestar que produce la ciudad capital, ya que Medellín a más de ser

acopio, es también lugar de apertura al mundo: al Caribe y sobre todo, a Europa. Él conoce de todo ello, es un lector consumado e incluso sabe hablar utilizando la segunda persona del singular, en contraste con el voseo¹ propio de la tradición; conoce –como su hermana Magdalena (o Magola, otra figura híbrida pero con rasgos femeninos)- cómo actuar en la ciudad, pero también cómo actuar en las zonas de colonización.

No es fortuito por tanto, que el teatro que se describe no sea el de una armonía entre comportamientos urbanos, sino el de la tensión de dos formas de vida; y de ahí además, que esa realización teatral derive en tragedia: la muerte de Chichí. Su muerte final, tratando de defender el honor de su hermana menor –María de la Cruz Samudio (Tutú)- es provocada por el contraste entre dos formas de sentir: la que cree en la necesidad del recato de la mujer casada –sentimiento tradicional- y la que cree que la coquetería no se puede abandonar ni siquiera por los compromisos matrimoniales –lo que empieza a producirse en Medellín-. Como capital del Departamento de Antioquia, Medellín hace del valor de lo nuevo su condición de existencia y por tanto, en ella se revela el imposible rasgo identitario.

Se dice y se repite que Antioquia es muy tradicionalista y castiza en sus costumbres. No tanto así. Acaso sea lo contrario su cualidad peculiarísima, y será, probablemente, su cualidad positiva, su fuerza.

Verdad que del antioqueño fue siempre el pagarse de su bello gusto, el pensar por su propia cuenta, el acentuar de algún modo su facultad característica. Mas por esto, cabalmente, de llevar en sí mismo algo inicial, fuerte e insustituible, es flexible, modificable y hasta dislocable; que no hay elasticidad si no hay resistencia. El alma colectiva de esta montaña es todavía una incógnita. Se despejará, pero...

¹ Es el uso del forma pronominal *vos* que se da en distintas regiones de América Latina y que al contrario del que por tantos años estuvo “legitimado” por la Real Academia, no se usa de modo reverencial, sino familiar. El voseo se usa, con variaciones, en la zona del Río de la Plata, en Chile (como habla popular), en zonas rurales de Bolivia, en algunas zonas del Perú (aunque predomina el tuteo), en la zona occidental de Colombia (Antioquia, eje cafetero y Valle del Cauca), en casi toda Centroamérica y sobre todo en Costa Rica. El voseo, sobre todo en la zona del Río de la Plata y en Colombia, se ha aceptado ampliamente, y si bien durante muchos años se consideró una forma inculta, su expresión en la literatura y en las creaciones estéticas populares como el tango, le ha conferido un valor que la Real Academia terminó reconociendo en su *Diccionario Panhispánico de dudas*.

¡ah tarde! Este elemento individualista¹ que domina, será, acaso, el principio diferencial y hermoso de armonía y pujanza; pero, a fuer de heterogéneo, nos resta, en vez de sumarnos; en vez de asociarnos, nos aísla. Dígalo Medellín, la radiante, que parece confirmar la teoría de Rousseau. [...] No nos prestamos a depuraciones, en ningún sentido. ¡Mejor! La cristalización será la pureza, si se quiere; pero es la muerte, la peor muerte. (Ibíd., pp. 248-249)

Y en ese sentido, bajo la advocación rousseauniana, es por donde encontramos la forma en que la ciudad teatro se despliega. Si en el pensador ginebrino encontramos la maldición babilónica de las grandes ciudades y de las formas de vida que comporta, en un autor como Carrasquilla en medio de los Andes colombianos, encontramos la conciencia de lo inevitable que es ese carácter de Babilonia y de Babel de toda ciudad. No hay carácter ni identidad en la ciudad, ni siquiera lo hay en la región; no hay nada sustancial que la defina. Por eso, el autor señala que:

Antioquia, en este actual momento [principios del siglo XX], histórico o legendario, metodizado o caótico, se agita, se revuelve, en busca de ideales. Vibra a todas las corrientes, palpita a todas las novedades, se abre a toda idea; sin pensarlo, sin quererlo tal vez, entra en la evolución. De aquí nuestra novelería, nuestra inconsecuencia y esta cosa errática, ansiosa, que ha tiempo nos acomete.

Con la modificación del carácter tendrán que modificarse las costumbres; pues dice Grullo que, si se mueve el cuerpo, no ha de quedarse quieta su sombra. (*Ídem.*)

Por tanto, no es el alma de un pueblo lo que presenta Carrasquilla, no es el espíritu de una ciudad, sino los cambios en la superficie, los efectos de superficie que se producen al tenor de los juegos que la Modernidad impone a una ciudad como Medellín. Mundo sin tradiciones, mundo absolutamente nuevo, por tanto, mundo sin nostalgias; no es la nostalgia la que se invoca en la obra, ni siquiera es el retrato de tiempos idos, son más bien las fuerzas que trazan un futuro que puede ser interesante, pero no por ello menos conflictivo.

¹ El proceso de colonización si bien fue colectivo, implicó un refuerzo de la unidad familiar. Núcleo por tanto de una empresa colonizadora, la familia es en sí misma una empresa, cuyos jefes son los padres y cuyos trabajadores son los hijos; hijos que al crecer debían abandonar el núcleo familiar para constituir el propio y seguir el proceso colonizador. Sin duda, la colonización del occidente colombiano es muy similar –como han señalado algunos historiadores– a la colonización del oeste en los Estados Unidos. De ahí, que Carrasquilla señale el rasgo individualista que aunado a un capitalismo emergente, configuró una ética del trabajo que muchos han caracterizado –a pesar de ser la religión católica la predominante– como una “ética protestante”, muy cercana a la manera en que se entiende desde Max Weber. Ver: Brew, 1977

De ahí, que el calificativo de costumbrismo, difícilmente le pueda caber a un autor como este; más bien, es el pintor de la vida moderna captando como señala Baudelaire para el caso de Constantine Guys en París, lo efímero, lo fugaz, lo evanescente de la vida urbana. Y esa fugacidad se ve en la superficie, no en las tensiones profundas del alma, sino en la forma en que ésta se hace al tenor de un cambio de piel permanente, al tenor del simulacro que viene aparejado con la vida urbana. No es por tanto, una lección moral lo que revela la obra –la socorrida invitación a no abandonar lo propio–, sino una expresión de los poderes que se enfrentan en esa vida de la ciudad que alborea en la vigésima centuria; obra política, pero de micropoderes que no se resuelven en un gran constructo armonioso, sino de micropoderes que alientan conflictos que enfrentan a cada uno a su destino trágico y a la incertidumbre de no tener claro la forma de actuar. El teatro no muestra una salida feliz, sino un final provisional, terrible sin duda, pero que implica la necesidad de continuar, o más aún, la imposibilidad de dar por terminado algo. Y si no hay conclusión posible ello se debe fundamentalmente, por el despliegue de la ironía, por el uso irónico que la escritura de Carrasquilla revela constantemente: la ironía es el mejor medio para enfrentar ese universo en tensión que es la ciudad jugando en el teatro de la modernidad.

Ahora bien, cuando decimos ironía sin duda, nos podemos referir a la forma en que se hace uso de esta figura literaria, pero sobre todo, a la forma en que ese uso implica el juego de la contraposición y de las tensiones sin resolución. Carrasquilla como escritor moderno, hace de la ironía una estrategia recurrente en su escritura; lo ha aprendido de Flaubert, de Balzac y de Zola, de los escritores iberoamericanos de la época, tanto de Unamuno como de los modernistas en nuestro continente (de Silva, de Rubén Darío) y sobre todo, de su lectura de filósofos como Nietzsche. La ironía, para ser exactos, campea en la escritura literaria moderna, pero sobre todo, campea en el pensamiento moderno. Y es así, justamente, porque si bien desde antiguo, la comedia le había enseñado a Sócrates que el conflicto entre el *alazon* y el *eiron*, bien podía ser la estrategia para la presentación de su pensamiento, en el mundo moderno esta estrategia que engendra el juego dialéctico no se resuelve en últimas, sino que permanece en suspenso el choque entre dos posiciones antagónicas, o mejor, para volver a lo que hemos señalado, arriba, entre espacios de sensibilidad diferentes.

En efecto, la comedia griega había enseñado que la ironía y el efecto cómico, son mucho más efectivos, cuando se enfrentan impostaciones: quien cree saber y hace gala de ello de modo arrogante –el *alazon*- y quien simula no saber para, al final de la obra, mostrar que en realidad sabía más que el primero –el *eiron*-. La condición socrática de dialogar como si fuese un ignorante, permitiendo que el sofista o el retórico hablasen primero, para luego desmontar punto por punto –en una cadena de preguntas llevadas muchas veces, hasta el cansancio- tiene su fundamento en la comedia; saber que nada se sabe, aunque sí se sabe más en realidad, es el juego del interlocutor irónico que en la representación –en medio de un conjunto de tragedias- no sólo hacía reír, sino que también mostraba que el acceso a la verdad se podía dar en la comicidad. Más aún, que eso cómico no podía desligarse del sentimiento trágico de la vida. Empero, la feliz solución que se ve en la comedia y en casi todos los diálogos socráticos de Platón, no es lo que se dará en la Modernidad. Lo que choca y entra en conflicto no logra un acceso a la verdad, a una idea esencial, sino que despliega un horizonte de no resolución, de espacio abierto y tal vez, sólo tal vez, de una sola certeza: la movilidad como condición de vida y sobre todo, como evidencia de que esa movilidad viene alentada por el crecimiento de las ciudades. Y quien dice movilidad no quiere decir el transitar sin rumbo, acaso el choque accidental de las cosas y los cuerpos, sino el choque de tensiones, sensaciones y de formas varias de poder; cada una de ellas, provista de un lenguaje o mejor aún, de unas formas de realización de la palabra que no indican en sí mismas, una dimensión esencial sino su carácter proteico. Si describiéramos la tensión entre el mundo rural –en manera alguna tradicional- interesado en los avatares de la colonización, y la vida de la capital interesada en la realización de lo moderno, ello no se debe que sean entidades sustantivas, sino más bien, elementos sensibles en constante transformación, sometidas a la metamorfosis constante y sobre todo, a la necesidad de la simulación sin cesar.

Pero para descubrir esos elementos en tensión es necesario ser un buen observador, estar atento a los signos que la manifiestan, ser un semiótico cuyas inferencias no den cuenta tanto de un significado unívoco, cuanto de la dispersión de aquello que se presenta. La ciudad es un conjunto de signos o más aún, de marcas-signos, de huellas, cuya

invocación final no es la del significado sino la de imposible resolución de los conflictos: de este modo, la ironía es entre otras cosas, presentación del conflicto de las ciudades modernas, de los intereses varios que la sustentan y sobre todo, de la forma sensible en que se viven dichas tensiones. Por eso, en Carrasquilla, buen representante del modo decimonónico de contar y sobre todo, conocedor de su entorno, tanto en lo textual – desde la antífrasis-, como en la conciencia de las palabras y hasta el juego paródico¹, concurren para revelar en última instancia que lo irónico que se produce en la obra no se debe tan sólo a una habilidad escritora, a un simple asunto de técnica literaria, sino que es fruto de una forma de vivir la ciudad moderna: el teatro revela su crueldad, porque no son personajes, ni el autor con el mundo, sino fuerzas y vectores de las mismas las que colisionan provocando el efecto contradictorio.

“Es por varios títulos ilustre y por muchísimos gallarda. Sin que ella lo sospeche ni yo lo procurase, se me ha mostrado siempre la veterana en las lides del suponer, heroica para fingir grandes riquezas, tramoyista aguerrida en la escena elegante y lagarta sutilísima e invencionera, lo mismo en las tablas que en la orquesta, lo mismo en las plateas que en los palcos.” (*Ibíd.*, p.147)

¿De quién se habla? ¿A quién le merece este calificativo? Rápidamente descubrimos, al menos así se expresa, que se habla de doña Juana, la madre de los tres Samudios – Chichí, Magola y Tutú-, en cuyo arribismo éstos se han de confundir y han de padecer; no obstante, también puede ser la descripción de la ciudad de Medellín, de cualquiera de sus habitantes –o mejor, personajes de la novela-, porque aquello que afecta a una singularidad es algo que atraviesa todo un conjunto, una colectividad. La ciudad también es una fingidora, no es tan sólo el decorado en donde los y las impostoras puedan desplegar su farsa; ella misma es realización del fingimiento, es fingimiento, es en cuanto disimula siempre, revela su *in-esencialidad* justamente porque siempre está fingiendo su presente y su pasado. También es “heroica para fingir grandes riquezas” en todos los órdenes de la vida: en las tablas, en la orquesta, en platea y palcos. No hay lugar en donde se engendre la ilusión, toda ella lo es. Pero serlo, ser esa ilusión revela algo más aterrador y es justamente que algo se escapa al control de aquellos que podrían

¹ La parodia es una estrategia recurrente en la obra de Carrasquilla. Luís Iván Bedoya la señala, junto con la ironía, como un elemento clave para pensar su obra. En Grandeza, la dimensión paródica se ve, por cuanto la obra tiene como referente el cuento de Madame Le Prince Beaumont, *La bella y la bestia*. Ver Bedoya (1996), pp. 100-103

creerse los autores, realizadores o arquitectos de la ciudad: la ciudad se auto-organiza constantemente, es un sistema autónomo allende de la voluntad de quien quiera poner coto, medida u orden a su despliegue. Aun siendo tan pequeña –a la sazón con sesenta mil habitantes- una ciudad como Medellín (y quizás todas las ciudades latinoamericanas que en ese momento empezaban a crecer), revela la fuerza de lo incontrolable, de aquello que no logra dominarse, o más aún, retomando las palabras de Zaronne, revela que aún esa polis –llamémosla de este modo por su tamaño, no por la forma de su organización política, evidentemente- guarda en sí la potencia de su disolución metropolitana¹; lo irónico para ser exactos se desprende justamente de la forma en que se asume el fingimiento y sobre todo, en la certeza de que ese mismo fingimiento no se soluciona, ya que es la condición ineludible de la vida urbana: si en ciernes está el monstruo de los metropolitano ello se manifiesta no como una fuerza soterrada –monstruo que lo sagrado trata de exorcizar en la ciudad antigua-, sino en la superficie misma en donde lo que acontece es su manifestación y su condición; y eso que acontece lo hace en el juego de las simulaciones, del fingimiento nos dice Carrasquilla, en su condición de ser “elegante y lagarta sutilísima”.

No hay nada esencial en la ciudad, ni en los que la habitan. Y no lo hay porque esas marcas no remiten a nada definido; son marcas-signos, o un tanto a la manera de Deleuze hablando de Proust, son signos mundanos que como tal “no remite[n] a algo distinto, significación trascendente o contenido ideal, sino que ha[n] usurpado el valor supuesto a su sentido.” (Deleuze, p.14) Esos signos, propios de las cosas y las personas, emitidos en su desplegarse como sensación, son los que se aprenden y aprehenden por parte del autor –observador perspicaz del teatro del mundo- y desde ellas se produce un mundo; mundo al cual accedemos no para alcanzar un significado –recordemos que en ellos no hay intención de decir ni significar nada-, sino para participar del mismo que se produce de modo completo en la medida en que estemos produciendo ese mundo en la

¹ “No es desde luego verdadero que la metrópolis destruya y condene a la decadencia el mundo de la polis, como piensa el historicismo. Antes bien, resulta preciso mantener y mostrar lo contrario: en la metrópolis, por primera vez, la polis, privada de su antiguo encanto, se desvela como aquel ser abstracto en el que, a través de numerosas metamorfosis, la esencia se adueña de la existencia y la somete para siempre. Pretendiendo dictarle las leyes y fundar su ser, el universo racional de los conceptos ha prometido siempre lo que no podía dar, y lo que en todo caso se habría revelado incompatible con la genuina condición ontológica de la existencia misma: una ciudad perfecta, una comunidad armoniosa, un mundo *necesariamente* justo.” Zaronne, 1993, p.47

lectura. No es que la novela nos “represente” o “refleje” la superficialidad del mundo (Carrasquilla no tiene espejos, sólo tiene sensaciones y palabras), sino que el mundo es justamente ese juego de marcas-signo y nada más. Podemos descifrar o interpretar esos signos, pero en modo alguno podemos circunscribirlos a un solo horizonte de significación. Por tanto, no es que los personajes masculinos de la novela sean pobres en la descripción psicológica, como anotaban algunos comentaristas de la época:

Me decido por las mujeres en esta nueva novela –dice Antonio José Montoya en 1911-. Magola Samudio, Juana de Samudio y Leonilde de Gama son tres grandezas femeninas, las grandezas femeninas de Tomás. Indudablemente en el nuevo libro ha descollado Carrasquilla por las creaciones femeninas. Parece que no le gustara el estudio de los hombres, que los trabajara sin amor. (Carrasquilla, p.145)

En realidad, es que los personajes femeninos saben mejor que nadie jugar con esos signos mundo y Magola bien le dice a Chichí, su hermano, que son justamente las mujeres las que más saben de maquillaje y ornato; Chichí entre tanto, no lo sabe porque al ser un híbrido, sabe de esa mundanidad que se construye en la ciudad, pero él prefiere un mundo que no es mundano, un mundo que habla de arraigar, de anclar en la tierra y no del tránsito sin ton ni son por las calles de esa parroquia grande con ínfulas de ciudad moderna.

-Ya me vas ilustrando, Magolín –dice el hacendado [Chichí] , también medio irónico.- Los coloretes y las porquerías y todos los cachivaches en que la mamacita mete a Tutú y Tutú a ella, son rasgos de esa locura casi divina de las madres.

-¡Animal! ¡Si esto es locura de todo el mundo! Esto es instinto de las mujeres y hasta de los hombres. ¡Y tanta historia que dizque sabes! La gente se ha pintado en todos los tiempos y ha usado cachivaches y colgandijos. Nuestra madre Eva cuenta, en sus Memorias, que se pintaban con higo chumbo y con barro blanco, y que se ponía gargantillas de corozos y aretas de pepas de guama. Pero solamente a Fray Luís de León, que era un fraile rancio; a Don Juan Montalvo, que fue un liberal conservetas, les ha parecido que la pintura es el pecado enorme de las mujeres. ¡Quieren hasta reformar la obra de Dios, que nos dotó con este instinto inocente! (p.225)

Ese afán por desconocer aquella condición “instintiva”, intento sin duda inútil porque el mundo se impone con sus condiciones y el mismo sabe de antemano que su pelea está perdida, es lo que hace de Chichí un trashumante o aventurero que va de la colonia a la

ciudad, de esta a la Costa Atlántica y otra vez a la nueva fundación; todo lo hace para hacer un mundo lleno de sentido, de significado, de trascendencia. Un mundo, si se quiere, en donde la sacralidad de la labor diaria se manifieste en los más pequeños detalles. Pero en la ciudad, y ello tanto doña Juana como su hija Tutú lo manifiestan, la mundanidad no implica arraigo sino simulación, teatro, apariencia y desde ésta, un actuar. Son actores en cuanto son intérpretes de esos signos mundanos y lo son además, porque saben ver y además, se dan a ver. No es fortuito que la novela gire alrededor de la fiesta y la mascarada; no es fortuito, porque Carrasquilla evoca sin duda las novelas decimonónicas que hicieron tanto del baile como del teatro, lugares que señalaban como gran metáfora de la Modernidad, el lugar en donde se gestaban las grandes tensiones y conflictos. ¿No es acaso inconcebible una Ana Karenina sin el baile y la reunión en donde conoce a su amante? ¿Cómo imaginar a Naná sin la fiesta y sin el teatro, sin los pasajes comerciales en donde ella también se exhibe como mercancía y como espectáculo, como disfraz y simulacro festivo? Teatro que es indicio de la continuidad metonímica entre la urbe y sus forma de representación, pero sobre todo de una metáfora absoluta que habla de aquello que no se puede definir conceptualmente, que indica ese vacío que es enfrentarse a lo más siniestro. No es sólo el infinito del universo, sino también la ciudad –e insisto, así sea una pequeña- y en particular, la ciudad moderna la que nos da una infinitud particular: la trama sin cesar de marcas-signos, la variedad de sensaciones, la infinita posibilidad de unos lenguajes que no dejan de reconfigurarse sin cesar. La ciudad es infinita y ello incluso en Medellín o en cualquiera otra ciudad latinoamericana. Testimonio de ello es el crecimiento que tuvieron y tienen a lo largo del siglo XX y en el siglo presente: infinitud que doblega cualquier intento de domesticación del espacio, porque frente a la voluntad del mapa lo que se impone es una cartografía de las mutaciones permanentes.

Carrasquilla quisiera, quizás no de modo consciente pero a la sazón es el producto, mostrar esa infinitud, ponerla en una narración que siempre está a punto de desbaratarse. El texto, tan similar a la vida, tiene ese rasgo aleatorio, esa dimensión azarosa y por tanto trágica. Una vez más, quizás para muchos la muerte de Chichí sea un final abrupto, puesto por capricho por el autor cual *deus ex machina*, sin previo aviso ni indicios de lo mismo. Pero no es así, en realidad. No lo es, porque la ciudad nos

enfrenta a un destino que no conocemos y eso es lo que él mismo como escritor nos presenta; esta tragedia, a posteriori, cuando interpretamos los signos sensibles, los marcajes, es apenas el fruto inevitable. José Joaquín Samudio siempre está de pelea con el mundo, con su madre, con su hermana, con las costumbres de la ciudad; pelea además consigo mismo, porque su cuerpo -construido al tenor del desbroce de las selvas- no se expresa, al hablar, con las palabras que quisiera o debiera. Tiene que tutear, tiene que vestir bien, tiene que hacer gala de su erudición; pero lo que más quisiera es casarse

... con una mujer de verdad, que sea cristiana: con una montañera de carne y hueso y no de trapos y algodón

- Sí: de barranca y en batea -interrumpe Magola-. Esa es la que te conviene.
- ¡Esa, precisamente! Una montañera de harta canela, bien muñecona y de buen levante; que tenga cinco cuartas de cintura y que coja la piedra y me eche en un momento cien arepas y me ponga un cuartillo de mazamorra para toda la peonada.
- Y que huela a enjalma y a mula sudada.
- Que huela a mujer alentada, a gente; no a peluquería ni a tienda de modas. Una mujer que sea mujer.
- Sí, porque las de aquí -dice Magola haciéndose la picada- somos unas pintadas en la pared.
- ¿En la pared? ¡En el pellejo! La pared son ustedes: yeso, cal (enumerando con los dedos), bolo, albayalde, humo de pez... en fin, todo que sirve para pintar paredes.
- ¿De veras?
- ¡Tan de veras!... Ustedes las de aquí no son gente: son muñecas de trapo y de cartón; encoladas y estucadas. No son ni siquiera terracotas, ni santos de palo, ni ángeles de monumento. (p.154)¹

Y es en este ser incómodo en donde, en la expresión textual, aparecen las mejores ironías; o mejor aún, es en Chichí y en Magola, quien también es un ser híbrido pero más dispuesto a aceptar el tenor de los tiempos que le han tocado vivir. Como hermanos son los que mejor se entienden, incluso uno podría pensar que tienen una naturaleza común; en realidad, aunque ambos se saben seres híbridos -entre las dos fuerzas en tensión- lo

¹ Es preciso en este apartado, aclarar algunos términos. *Montañero(a)*, popularmente en Antioquia y Colombia es el que vive en las zonas rurales (en España se le dice *paleto*); *barranca*, se refiere a una forma de presentación de los alimentos caracterizada por su consistencia, no muy sólida pero tampoco líquida; *batea* es un recipiente de madera en donde se sirven alimentos o se amasan algunas recetas; *arepa* es un pan hecho de maíz; *mazamorra*, es una bebida hecha de maíz y leche; *piedra*, se refiere al batán, utilizado para moler el maíz.

cierto es que ella está un poco más cercana a la vida de la ciudad, y por eso, cuando viaja a las zonas pueblerina y los lugares de colonización, de antemano sabe que se ha de enfermar: no puede evitar el viaje, allí está parte de su familia y hasta el futuro económico de los suyos; pero no es su mundo, ella es una fingidora, es mundana, y no alguien que sacraliza la tierra y la vida rural, ella...

... ¡es harina de otro costal! Esta Magdalena Samudio tenía un modo de ver, sentir, y apreciar las cosas y la vida, tan suyo, tan propio e individual. No la creyera nadie producto de nuestro medio antioqueño. A fuerza de tener ella una anchura moral casi inconcebible en una joven de su clase, y la indulgencia y elasticidad consiguientes, podían adaptarse un tantico a la ciudad nativa; que por despótica que sea la “tiranía del medio”, no avasalla por completo a una individualidad potente. (p.175)

José Joaquín en cambio hace mundo, pero no acepta la mundanidad de la vida urbana. Él no quiere ser como Arturo, el novio de Tutú, de quien se burla no tanto por sus cualidades morales –que al fin de cuentas no le desagrada- cuanto de su forma externa. Exagerando, dice de él:

¡Eso es lo más primoroso que he visto! (Gestos y aspavientos cómicos). ¡Esos chalecos como gualdrapas cejeñas! ¡Esos zapaticos de moño crespo! Esas medias con florecitas bordadas... ¡Virgen santa! Y aquellas corbatas de relampliegues que parecen el caballito de los siete colores... ¡Cosa más linda! ¿Y cuando se enmarrona la bomba...? En París lo alquilaron de niffo para un Corpus, y en su último viaje trajo una gruesa de corsés y un quintal de húngara. (p.115)

En vez del corsé y los afeites, el vestido de campesino, la foto del padre que con su ruana¹ preside el cuarto de Chichí en la casa de Medellín. Allí está, a contrapelo de los signos mundanos de los que está plagada el resto de la casa; su habitación, con el retrato del padre, es a más de un refugio el testimonio de que no es la ley de un padre, o la falta del mismo, lo que genera los conflictos, sino más bien, el testimonio –este sí, casi visionario en Carrasquilla-, de que la Modernidad al ser un juego de simulacros permanentes, siempre está negociando sus leyes, que sus contratos no son permanentes y que cada saludo, cada encuentro en la ciudad, es un pacto efímero y evanescente, sin trascendencia; rescindible cada vez y sobre todo, que no se avala en la ley del gran

¹ Tejido de lana que se utiliza a modo de capa en las zonas rurales de Colombia. Similar al poncho, que se utiliza en otros países de América Latina.

paranoico paternal, sino en la contingencia, el choque y lo efímero de la vida.

Ahora bien, como juego de ironías, la novela tiene una gran ironía desde su mismo título: *Grandeza*. Varios sentidos confluyen en ello. De entrada, en el afán por retratar un sector social, las élites de la ciudad, bien podrían hacernos pensar que el título se refiere a ellas; a una particular forma de sentir, de estar en el mundo y sobre todo a unas formas de ver: desde el rico de siempre hasta el recién llegado y el que a trancas forzadas, quiere estar ahí; desde la persona que mira con desdén a los *parvenues* (como doña Leonilde de Gama) y a toda la “negrumenta”, hasta quien condesciende con ellos y con los más pobres: su esposo Bernardo Gama, quien es el admirador y amigo incondicional de Magola, y a la vez, es el hombre que sabe que más allá de los bailes de gala y las recepciones en las casas elegantes, la fiesta y el simulacro se continúa en el prostíbulo, en las afueras de la ciudad, en donde en un aparente quitarse la máscara, lo que resulta a fin de cuentas es el juego de las simulaciones y la continuación de la mascarada con otros medios.

Pero también *Grandeza* puede ser Arturo Granda, el filipichín del cual se burla Chichí, justamente por su indumentaria. Grandeza relativa, que a más del apodo que se deriva de su apellido, es también una tremenda ironía porque su riqueza se dilapida en el juego, en una actitud que parece reñir con su cordialidad y amabilidad, y sobre todo, con el que debería ser el comportamiento de quien ha hecho una riqueza a pulso, con su propio esfuerzo. Pero su grandeza se viene abajo, justamente porque la mundanidad de la ciudad lo lleva por un camino que él mismo no se esperaba y sobre todo, por una senda que no podían sospechar quienes lo rodeaban: sus hermanos perdidos en la barahúnda de la ciudad, Tutú su novia y luego esposa, y mucho menos doña Juana de Samudio quien sólo quería para su hija el matrimonio más conveniente.

Y sin embargo, *Grandeza* es justamente doña Juana.

La pobrecita mamá hubo de sacar tanta mica, de echar tales cañas y de ponerse tan cursilonamente fatua e insoportable, que, en desagravio de la vindicta social, arregláronle casamiento con Rubén, colgándole del todo el mote del yerno, que habían querido agregarle a Linaritos. Ni más ni menos: Juana Grandeza la

llamaron, o simplemente Grandeza; y Grandeza la nombran todavía, y, como a la tendera de Larra, le pondrían el apodo hasta en el mismo epitafio. (p.362)

Grandeza irónica por cuanto en ella, en el texto, se dan los agudos contrastes entre aquello que todos como lectores vemos y ella como tal, ignora: que no es más que un ser híbrido, pero que no se acepta como tal. En efecto, mientras que sus hijo mayores – Chichí y Magola- viven y actúan en consecuencia de ese carácter híbrido, ella se niega a verlo, a aceptarlo y por tanto, quiere a toda costa hacer parte de un entorno al cual no pertenece. El precio que paga es justamente, el del ridículo, el de la cursilería, el de la inadecuación sensible que implica lo cursi: simulacro de lo que no se es –aunque bien sabemos que en la ciudad no hay nada sustancial- o mejor, del rol social que imponen unas condiciones sociales y económicas, y opción por aquello que está por fuera de su alcance. Arribismo en vez de Grandeza, debería ser, pero de lo primero no se puede decir nada, por cuanto el conflicto estético ella lo resuelve con esas ínfulas de Grandeza. Ella, más que nadie, nos indica lo que podría ser una conclusión provisional de todo esto que hemos señalado: que el teatro de la ciudad moderna, es un terreno de conflictos sin solución, y lo es porque estos conflictos son estéticos, son del orden de la sensibilidad, son sensaciones en choque permanente; que ese teatro por tanto, no es más que una metáfora para indicarnos la dimensión trágica de la vida moderna –la misma que quisiera soslayar y que el verdadero creador nos revela-; que ese teatro es un choque de poderes, tal como el mismo Carrasquilla nos lo señala cuando habla del cuarto poder –la prensa local que informa de los avatares simuladores de estas élites y arribistas- y un quinto poder que es el del chisme y la maledicencia¹; teatro en fin, que sin libreto previo no es más que la mezcla y el azar lo que lo configura.

¹ “No hay perro ni gato que no sepa el cuento en Medellín. [...] El quinto poder de la noble Villa de La Candelaria se produce esta vez con arrebatadora elocuencia.” (p.383)

III El regreso trágico del dandi

En 1917, el escritor bogotano, Clímaco Soto Borda, publicó su novela *Diana Cazadora*, para escenificar la tragedia urbana que el lujo, o al menos el afán de boato, producía en distintos sectores de la ciudad. Una novela en donde el fluir del dinero hace las veces de fluido vital y al mismo tiempo, en condición para escenificar no los logros del progreso, cuanto la terrible ironía que implicaba el afán progresista y modernizador en una ciudad como Bogotá y en un país como Colombia, en medio de los conflictos de la guerra civil, que a la sazón eran parte de la misma contradicción irónica. Si años antes Miguel Samper condenaba la ostentación que se empezaba a ver en la ciudad, y por tanto propugnaba por un teatro de la contención, lo que hace Soto Borda es mostrar justamente la imposibilidad de ésta: la ciudad que empieza a arribar a la Modernidad bajo el ideal de un teatro de corrección moral, sólo puede engendrar un teatro en donde no sólo caen los seres humanos sino el escenario todo.

Caer es justamente el elemento que subyace en esta novela que al igual que en Carrasquilla, tiene como modelo el naturalismo francés; caída en últimas de una forma de vida que es la de una población que años atrás se podría calificar como una *comunidad* y que ante el crecimiento demográfico –Bogotá entonces frisaba los cien mil habitantes- y ante la instalación de una vida comercial y cierto impulso industrial, ya empezaba a desdibujar ese (como argüiremos en estas páginas) supuesto horizonte comunitario. Bogotá, al igual que otras ciudades latinoamericanas, desde fines del siglo XIX comenzó “a experimentar nuevos cambios, esta vez no sólo en su estructura social sino también en su fisonomía. Creció y se diversificó su población, se multiplicó su actividad, se modificó el paisaje urbano y se alteraron las tradicionales costumbres y las maneras de pensar de los distintos grupos de las sociedades urbanas.” (Romero, p.247) Cambios que, al igual que en Europa a fines del siglo XVIII se interpretaron como el abandono de formas de sociabilidad y de construcción de lo común, que fueron sustituidas por formas urbanas modernas de relación caracterizadas por la velocidad y el anonimato. Tal vez, Bogotá no estuviese todavía en el nivel de un gran desarrollo comercial e industrial de otras urbes latinoamericanas –como si lo estaban en ese

momento Buenos Aires, Río de Janeiro, Montevideo, La Habana o Ciudad de Panamá-, pero sí se beneficiaba en su calidad del capital y bajo un régimen político centralista, del impulso modernizador que en otros sectores del país (en ciudades como Medellín y Barranquilla) se daba. Bogotá adquiría como muchas otras, ese aire moderno e incluso –siguiendo el modelo del Barón de Haussmann- trataba de hacer reformas urbanas que copiasen el modelo parisino. De ahí, que al inicio de la obra, lo primero que se destaquen sean esos elementos y que en claro contraste, se ponga a los héroes del siglo XIX, como elementos que se resisten a ser parte de un decorado y que en vez, quisieran quitar el rostro de mascarada que va adquiriendo la ciudad.

Poco a poco las estrellas revientan, en la altura como flores de fuego, y poco a poco en la ciudad las primeras luces artificiales van apareciendo tímidas, débiles, temblorosas.

Bajo la tupida tela de araña que forman los hilos telefónicos, como perdido en un bosque, en medio del parque de Bolívar, el Libertador, estático, meditabundo, viviendo su vida de bronce, entregado a recuerdos gloriosos, arruga la frente y abre los ojos en lo oscuro. Trata acaso de descubrir a Mosquera tras de las columnas desnudas del Capitolio, para invitarlo a que descienda de sus irrisorios pedestales, a que vayan luego a hacer bajar a Santander, y a que *los tres Libertadores, empuñando sus espadas vengadoras, arrojen a los mercaderes del templo de la república.*

Sobre sus postes de metal los faroles de gas, enfilados en el atrio, agitan las lenguas de oro y lanzan en la noche su canción alegre, la canción de la luz. (Soto Borda, p.11, subrayado nuestro)¹

Pero su papel de redentores es lo que resulta imposible. El referente parisino para la vida urbana, cambiaba completamente las condiciones y en vez acentuaba el rasgo mercantil. En ese sentido, la capital francesa era la *ciudad-monumento* por excelencia, el referente obligado para los que soñaban con hacer de las urbes latinoamericanas, ciudades modernas y a tono con el mundo occidental. Modelo que desataba lo incontrolable, y que prohibía al tratar de llevarlo a la práctica una caricatura en las

¹ Los héroes a los que se refiere, a más de Simón Bolívar (1783-1830), figura clave de los procesos independistas en América Latina y conocido como el *Libertador* en Venezuela, Colombia, Ecuador, Perú y Bolivia (que debe su nombre al apellido del héroe), está Francisco de Paula Santander (1792-1840), colombiano que acompañó a Bolívar en la campaña libertadora y que al instaurarse la República tuvo diferencias conceptuales con Bolívar sobre el tipo de Estado que debía implementarse. El otro héroe que se menciona es Tomás Cipriano de Mosquera (1798-1878) que también participó en la Guerra de Independencia y que luego fue dos veces presidente de Colombia, implementando desde su gobierno reformas liberales que buscan acelerar la inserción del país en el concierto mundial y además, consolidar la separación definitiva de la Iglesia y el Estado.

formas de vida cotidiana; caricatura que bien se podía convertir en una verdadera tragedia. No es fortuito por ende, que el escritor bogotano ponga como protagonista a un dandi y hombre de mundo; alguien que no se hace ilusiones sobre lo que ha de suceder y que no encuentra puntos de convergencia entre la *capital del siglo XIX* y su ciudad natal. Por ello es que en las reflexiones de Soto Borda, puestas en el caletre del protagonista Alejandro Acosta, haya de entrada una aceptación de las diferencias en donde se hacen insostenibles los sueños de emulación.

Sin hacerse ilusiones, como buen hombre de mundo, sabía recibir con calma lo que da la tierra; sabía asimilarse los alimentos. Aplaudía a los del Diestro, a Esperanza y a las Quiñones, sin comparar a aquellos con los Coquelín ni a éstas con Sarah ni con Eleonora Duse. No se amostazaba porque San Cristóbal fuera el mismo baño con sus lavanderas y sus artesanos, en vez de ser un *Spa* o un *San Sebastián* llenos de cocotas y de parisienses. Daba gracias a Dios de no tenerse que hacer el inglés, como le sucedió en Liverpool y como les sucede a muchos naturales que regresan trabados, tartajosos, con patatús en la lengua y que andan a trancos cumpliendo citas imaginarias, olorosos a jabón Windsor y a humo de Londres... de *Londres* comprados en cualquier cigarrería.

Al ver el río San Francisco, con sus cuatro lágrimas, le parecía muy corriente... que llorara, y que no fuera el Sena. No se ponía bravo porque la calle de las Véjares no sea *La Rue de la Paix*, ni la del Serrucho el *Boulevard des Italiens*, ni el Pesebre Espina *El Gimnasio* o *Los Buffos*, ni El Fuerte de San Mateo *El Moulin Rouge*.

¿Por qué habían de ser la Plaza de Maderas la *Plaza de la Estrella*, el Cucubo *El Café Inglés*, Patio Cubierto *El Trocadero* y los Laches *Maxims*? ¿Por qué?

Es probable que se hubiera aterrado, creyéndose loco, si se encuentra con *El Arco del Triunfo* en La Pila Chiquita, en la calle o *muladar* Los Cachos *El Boulevard Strasbourg*, *La Explanada de los Inválidos* en el Llano de la Mosca, *La Columna Vendôme* en vez del mutilado Padre Quevedo y *La Tour Eiffel* en el Puente de los Micos... Esa no sería Bogotá, su Bogotá más querida mientras más pobre y triste fuera, como se quiere a la madre aunque sea una vieja sin dientes, llena de canas y sin una peseta. (Ibíd., p.15)

Y lo hace, porque ha comparado y al hacerlo, encuentra las limitaciones de su entorno. Si José Asunción Silva podía poner en *De Sobremesa* un personaje que soñase hasta el delirio con un mundo plagado de progreso y con la ciudad dispuesta para escenificar el mismo, Clímaco Soto Borda toma a un personaje similar para recusar esa ilusión. Sigue siendo un raizal y no un imitador; es un ser híbrido, tal como lo dijimos para algunos de los personajes de Carrasquilla, pero los signos mundanos le llegan a molestar más allá de su esfera más íntima. Si vive en cierto desencanto, si un aire de desasosiego se perfila

en él, en buena parte se debe a que no desea trasladar el escenario de su mundo propio al resto de su entorno; siente que el precio que se ha de pagar por ese espíritu imitativo ha de ser muy alto y que por tanto, bien vale la pena aceptar las condiciones de un medio cargado de tradición y de formas de decir que aluden al pasado y no a un futuro cargado de incógnitas. A lo sumo, añora que los despliegues técnicos de la modernización no alteren en demasía el país que tanto le agrada; espera que los primeros impulsos de despliegue técnico no transformen la faz y el comportamiento de los habitantes de Bogotá.

Sabía admirar, en cambio, “nuestros progresos”: el gas hasta las nueve, las mordazas a la prensa, las emisiones como cucharadas: cada media hora, el sediento acueducto, la mantilla, la ruana, la gallera, los toros, la filosofía de Balme, el campaneó a toda hora, las comunidades extranjeras, la viruela, el tifo, la policía secreta, el chisme en grande escala, el púlpito político, los sermones, los buenos ejemplos, las muertes repentinas, el cadalso, la *contratorragia*¹, cuanto nos lleva a paso de cangrejo a la *sima* de la civilización. (pp.15-16)

La barbarie por tanto, haciendo uso de los términos de Sarmiento, era lo que se pretendía defender o al menos reivindicar. Barbarie que vista de modo tradicional, era más aceptable que la nueva barbarie que se producía al mezclarse con el lujo que permitía el desarrollo comercial. Defender esa barbarie por tanto, era defender otra teatralidad, no la nueva; era defender el teatro de la comunidad, de esa forma de “entendimiento compartido de tipo ‘natural’ y ‘tácito’” (Bauman, p.17) que difícilmente parecía sobrevivir con los cambios que se producían. Por ende, la contradicción es lo que se perfila en las páginas de la novela, ya que la vida comunitaria –la del chisme, la de la celebración compartida, la de unos valores propios- se da justamente cuando no existe conciencia de la misma; y en este caso, el escritor bogotano es alguien que ya ha perfilado que un cadáver es lo que produce la transformación modernizadora de su entorno.

En efecto, tal vez lo más asombroso de los testimonios de las ciudades en transformación de este despuntar del siglo XX, es que el anonimato se instala paulatinamente. El conocimiento común se desvanece y al igual que en Rousseau, dos

¹ Se refiere a la burocracia alentada por el Estado con excesivos e inútiles contratos.

siglos atrás, el temor se instala en la conciencia de muchos que, nostálgicos o no, sienten que el antiguo reconocimiento que tenían, al ser parte del “chisme en gran escala”, se va perdiendo. Soto Borda, en este sentido, no es más que el eco de una queja que de antaño venía circulando por Occidente, un tanto a guisa de lamento frente a los procesos modernizadores y sobre todo, frente a los cambios en el comportamiento y en las costumbres, el modernismo¹, que de alguna manera se vinculaban con los primeros. Ingenuo resulta sin duda, el pretender que se asuman algunos cambios técnicos, sin que ello implique un cambio en las costumbres; ingenuidad empero, no tanto del escritor, sino del personaje creado por éste y que de alguna manera muestra la imposible vía de retorno a modos de vida considerados más prístinos y verdaderos. Un aire de nostalgia por algo perdido, es lo que se muestra en el personaje central de la novela; una nostalgia por lo que quizás nunca estuvo, pero que él, al igual que muchos otros en la Modernidad occidental, supusieron para que sirviera como piedra de toque a las evaluaciones negativas que hicieron de su época. En este sentido, si evocamos una vez más a Rousseau, es porque justamente lo que descubrimos es una contraposición que ahora, en medio de los Andes, se repite: la de la comunidad frente a la vida social urbana moderna fundado en lo público; o en otras palabras, lo comunitario frente a lo público.

¿Qué sustenta esta contraposición en última instancia? ¿Qué implica el que se mire la vida urbana como lo contrario a la construcción de un *ser-en-común*, y que en vez privilegia al individuo y en particular al sujeto moderno, como medida del mundo y eje desde el cual se piensa y se actúa en consecuencia? *Ser-en-común*, el *ser-con*, son expresiones que revelan por tanto que el mundo moderno ha restado espacio a lo común, y sobre todo, que es imposible *ser-con*: con otros, compartiendo con otros, sustentado en un entendimiento tácito, no consciente y sobre todo, *im-pensado*. Extraña

¹ Entendemos por Modernidad, la relación dialéctica entre los procesos modernizadores (en lo técnico, lo político y económico) y el modernismo, o modernismos (formas de vida, hábitos, costumbres, imaginarios colectivos), que corre parejo con ese despliegue modernizador. Ver en este sentido, Berman, 1982. En este sentido, no nos referimos al Modernismo, en cuanto corriente literaria latinoamericana, de fines del siglo XIX y principios del XX, en la cual, entre el simbolismo y el decadentismo, escritores como Rubén Darío, Santos Chocano e incluso José Asunción Silva, encontraron un medio expresivo pletórico de un lirismo que servía de refugio frente al desasosiego producido por el mundo moderno. Sin duda, tiene que ver con lo que entendemos por modernismo en sentido amplio, pero no queremos circunscribirlo a ser tan sólo un fenómeno literario. Para un estudio amplio del Modernismo, vinculado con otros modernismos en Occidente, ver: Gutiérrez Girardot, 1987

figura, que remite a la imagen de una dimensión prístina de la existencia, en donde el lenguaje mismo, la palabra común no es tan sólo lo que se crea, sino lo que crea eso común; es la palabra puesta en el “chisme local”, en el rumor e incluso, en ciertos mitos o relatos comunes que sirven no como verdad, sino como límite, *limes*, de aquello que se supone es ese *ser-en-común*. Nostalgia por un tiempo ido, por unas costumbres comunes, por unas formas que se cree, hasta no hace mucho estaban construyendo la condición humana.

¿Dónde está o estuvo la comunidad? Su último reducto, si hemos de creer a Rousseau, fue Ginebra a fines del siglo XVIII y acaso algunas poblaciones más, que por avatares del despliegue del empuje modernizador, conservaron esa forma de vida hasta el siglo XIX y quizás hasta la primera mitad del siglo XX; estuvo y está extinguiéndose, en las grupos no occidentales, en culturas exóticas del África y de América Latina: en el Amazonas brasileño¹ o en los grupos indígenas que pactan, negocian y tramitan con el mundo occidental como forma de sobrevivencia; estuvo, como muchos leen en Bajtin – acaso porque él mismo permite esa lectura- hasta el mundo medieval, hasta el Renacimiento, hasta el afortunado (y a la vez desafortunado)² intento de Rabelais por trasladar la oralidad de la cultura popular al papel (intento afortunado en lo literario y de desafortunadas consecuencias para la comunidad); estuvo, según el novelista colombiano que nos dio entrada a este aspecto, hasta el siglo XIX, hasta fines de esa centuria, en las ciudades latinoamericanas que conservaron el acuerdo tácito de hacer una vida en común; y está, en los intentos contemporáneos del antropólogo urbano y del gobernante de turno, que confunden ciertos conglomerados humanos con la re-invenición de la comunidad: la vida del barrio, el tribalismo urbano, la manifestación espontánea en la calle, la aglomeración en el espacio público que puede engendrar la emergencia de ese *ser-en-común*.

Tal parece que nos encontramos frente a una figura ambigua: muerta a ratos, rediviva en

¹ De ahí, el tono de nostalgia de un rousseauniano como Lévi-Strauss, quien abandona el trabajo de campo cuando descubre la muerte de las comunidades indígenas; cuando descubre la astucia de los salesianos desestructurando el espacio de los Bororo.

² Quizás porque la escritura resta espacio a la oralidad, que sería la forma más expedita de la vida comunitaria.

otros momentos. Una dimensión latente, que en últimas no sabemos discernir ni comprender. Figura imprecisa que inmediatamente conlleva a la pregunta: ¿existió o existe la comunidad? Pregunta obvia, si nos dejamos llevar por el malestar que produce la cantidad de formas de comprender el asunto; no tan obvia y más bien, incómoda, si hurgando en lo que se dice sobre la misma, podemos recusar esa misma nostalgia o los sueños de su reencuentro en la contemporaneidad.

A priori no podemos por tanto, decir qué es la comunidad; en vez, podemos contraponer una figura más conocida –no por ello más clara– que es la del sujeto y sobre todo, la del sujeto consciente de la Modernidad. Contraponer lo uno y lo otro, quizás sea lo más habitual, pero no por ello lo más evidente. De hecho, el ideal de sujeto, es aquel que parece arrancado de una vida en común y emprende su andadura vital, en soledad; el sujeto es el héroe de la soledad y es una figura de la cual el mundo moderno no sólo conceptualiza, sino que construye y consolida en prácticas en donde re-crea aquello que considera lo más propio, su subjetividad; subjetividad que, con los rasgos de voluntad y de cierto heroísmo en y desde la misma, era la feliz alternativa de algunos hombres dispuestos a ello, pero no lo era para la mayoría que difícilmente podían asirse a ese individualismo exacerbado al cual estaban invitados.

Pico della Mirandola –nos dice Zigmunt Bauman– puso por escrito el texto de un discurso que ni Dios, el orador, ni Adán, al que iba dirigido, se tomaron la molestia de registrar. Más o menos era como sigue: “El resto de las criaturas tienen una naturaleza definida que yo he prescrito para ellas. Tú puedes determinar tus propios límites conforme a tu propia voluntad [...]. Como artífice libre y soberano, puedes configurar tu propia forma a partir de tu propia sustancia.” El mensaje de ese discurso no registrado era una noticia en extremo estimulante para los hombres de sustancia, aunque no lo era tanto para el resto, que no tenían suficiente sustancia para “configurar su propia forma” libremente y “conforme a su propia voluntad”. (Bauman, 2001, p.29)

Ahora bien, un discurso como el Pico della Mirandola, como las elaboraciones posteriores de Descartes sobre el sujeto cognoscente, son fruto de unas transformaciones de otro orden y no tan sólo de los caminos propios del universo intertextual de los discursos. La emergencia del hombre de ingenio –tanto ingeniero como arquitecto–, que firmaba sus obras, que hacía del saber matemático abstracto y teórico el fundamento

para construir modelos sobre los cuales él afirmaba su autoridad¹; la aparición del viajero y del navegante aventurero; incluso la aparición del régimen del arte; son todos hechos que refrendan la emergencia de una subjetividad fuerte, actuante y sobre todo, cargada de rasgos de voluntad y de heroísmo que en modo alguno se compadecen con las formas de heroicidad que hasta entonces existían. El héroe moderno que allí se perfila, no es el que sirve de modelo, refrendando las virtudes consuetudinarias de un entorno, sino aquel que inventa su propia norma; el héroe moderno no encarna virtudes –como las figuras protagónicas de un cantar de gesta– sino que es un signo en todo un entramado de un mundo no concluido e infinito: el sujeto moderno es fundamentalmente, un sujeto de la infinitud. Así, mientras que como símbolos –signos trascendentes, muestras del lenguaje de Dios en la tierra– los héroes de un relato medieval o de un mito, podían servir de ejemplo, los héroes modernos no son ejemplo y más que figuras para emular, son individuos que se han de superar; el héroe moderno es, en el fondo, quien enfrenta la infinitud del mundo y lo hace quizás al precio de un desgarramiento de sí.

En esta medida, se comprende la afirmación de Bauman: no todos pueden encarnar esa voluntad. La infinitud no es tan sólo el rasgo que define a algunos individuos, es quizás el temor de la mayoría. Si el mundo moderno se legitima justamente en la forma en que se enfrenta esa infinitud, si su valor está en el reconocimiento de ese amplio espectro de lo indomable e incalculable, lo cierto es que en sí misma es un reto que no todos quieren enfrentar; al fin de cuentas, cuando se enfrenta, el desasosiego puede advenir, tal como se revela en el desencanto melancólico del poeta, en la palabra irónica del creador, o en el silencio que a muchos se impone.

¹ “[El] *magister de ingeniis*: el constructor de máquinas, fundamentalmente concernientes a tres ámbitos: agricultura, construcción y guerra. Es decir: áreas que [...] exigen in gran esfuerzo colectivo en obreros y medios de producción, y por tanto la protección del Reino o del Señor, enfrentado por otra parte a los gremios. [...] Y de nuevo encontraremos aquí los rasgos que definen el grupo inventor: universalidad y particularidad. El *ingeniator* es en efecto un hombre universal porque: 1. no tiene realmente patria [...] 2. su saber-hacer es universal, porque se endereza a la construcción de medios y no de productos. [...] 3. Ese conocimiento es comunicable en cualesquiera circunstancias [...] 4. la comunicabilidad universal tiene su mejor metáfora y su plasmación en los *tipos* universalmente desplazables dentro del espacio geométrico homogéneo. [...] Pero ya en estos rasgos podemos apreciar el carácter de *particularidad* de la nueva figura. En efecto: 1. el *apátrida ingeniator* es seguramente la primera persona ajena al poder militar que si, no se remite a una estirpe o a una ciudad, o un *origen*, es porque ha encontrado ese origen en sí misma: *autoconciencia*. Alberto Durero ya no es simplemente artesano de Nuremberg, sino que firma orgullosamente sus obras. Nace el *autor*.” Duque, 1986, pp. 196-200

Ahora bien, no quiere ello decir que este sea el fundamento de la nostalgia por la comunidad perdida. Lo que emerge en cambio, es su ficción, la idealización de un mundo que nunca existió y que ante muchos, se muestra tanto como un origen y a la vez como un destino. Llámese la Edad Media para el artista romántico, o llámese la Bogotá de veinte años atrás –como en el caso de Soto Borda-, lo cierto es que esa comunidad nunca existió, y no existió por ser imposible, y ello por dos razones.

La primera, que es a la vez una condición para su supuesta existencia, sería la de la finitud, la de una singularidad que define límites –no tanto espaciales, cuanto vitales; no territoriales, cuanto ontológicos- y por tanto una forma de *ser-con*, una forma de ser colectiva, que estaría antes de cualquier construcción subjetiva: la comunidad es lo *pre-subjetivo*, lo que no es el modelo de individuación moderno. Y lo es, cabe aclararlo, porque su camino, su decurso, al menos en términos ideales, no conduce a ninguna subjetividad; es una construcción en sí misma, concentrada en sí misma, en donde lo que se opone es otra singularidad igual, otra comunidad. Pero esa singularidad –que cabe diferenciar de los procesos de individuación¹-, acaso no sea más que una ficción, o mejor sería decirlo, es un proceso que abre las puertas de lo inestable y variable. Es cierto que el universo era finito hasta el Renacimiento; es cierto que la comunión del hombre con el cosmos era no una verdad misteriosa –como hoy muchos predicán-, sino

¹ La individuación conlleva a procesos como la subjetivación moderna, que abre justamente el camino de lo infinito; la singularización es el proceso de la comunidad, de su finitud y no es ni siquiera un proceso como sí lo es la individuación. “El ser-en-común no significa un grado superior de sustancia o de sujeto que se hace cargo de los límites de las individualidades separadas. En tanto que individuo, estoy cerrado a toda comunidad, y no sería exagerado decir que el individuo –si al menos un ser absolutamente individual pudiera existir- es infinito. [...] Pero el *ser singular*, que no es el individuo, es el ser finito. Sin duda, a la temática de la individuación, tal como pasó desde cierto romanticismo a Schopenhauer y a Nietzsche, le ha faltado considerar la singularidad, de la cual, con todo, no estaba alejada. La individuación desprende entidades cerradas de un fondo informe –cuya sola comunicación, contagio o comunión, produce sin embargo el ser de los individuos. Pero la singularidad no procede de tal desprendimiento de formas o de figuras evidentes [...]. La singularidad no *procede* tal vez de nada. No es una obra que resulte de una operación. No hay procesos de ‘singularización’, y la singularidad no es ni extraída, ni producida, ni derivada.” (Nancy, 1984, pp. 54-55) Sin duda, apuntar a esta distinción como la hace Nancy, comporta el reconocimiento de una confusión que en la Modernidad ha traído consecuencias fatales; cuando un grupo humano, que se considera a sí mismo una comunidad, a la vez se considera como un *individuo colectivo*, con un destino infinito, con una identidad esencial que le permite enfrentar las tragedias del absoluto, está lindando con posiciones extremas que buscan el éxtasis disolvente, el sacrificio del otro y el propio sacrificio: la comunión antes que la comunicación. Pero todo ello es la ilusión de una supra-individualidad que, no necesariamente se corresponde con la única posibilidad de hacer una cierta comunidad: como red, retícula, como condición de posibilidades.

una forma habitual de estar y conocer el mundo gracias a sus signatures, y que lo fue hasta los albores del mundo moderno y quizás hasta el siglo XVI; es cierto que un mayor espacio de lo mítico y de la narración en común hacía lugar, y que incluso muchas de esas prácticas se extienden hasta hoy en lugares del mundo, incluyendo zonas de América Latina; pero todo ello, además, no construye el ideal comunitario. A todo ello se contraponen, el hecho de que es justamente lo absoluto lo que gesta el refugio en lo finito; la amenaza del absoluto, en cuanto resto de fuerzas misteriosas e incomprensibles e imposibles de controlar, es el que genera las estrategias de comprensión del mundo desde una concepción que aboga por la finitud y sobre todo, por un límite. La polis griega, que como veíamos en Rousseau es modelo de ese ideal comunitario, puede estar cargada de optimismo cósmico, de la imagen que se construye de un cosmos cerrado, pero ello no es óbice para que en ella misma se dé un pesimismo vital, un pesimismo que acepta la condición trágica del destino, que en últimas es lo absolutamente misterioso y azaroso¹. Por eso, el mito –el relato alrededor del cual nos imaginamos una de las formas de manifestación y construcción de la comunidad²–, se hace para exorcizar los fantasmas y temores que prohíba el absoluto de la realidad³. Mito de los orígenes, pero también mito de la protección y que funda el *ser-en-común*; mito que no es más que una de las artimañas del pensamiento, que supone “que hay algo familiar en lo

¹ “La forma de expresión de este ‘optimismo cósmico’ es el concepto mismo de cosmos: el cosmos como un bello conjunto armoniosamente ordenado, sugestivo y admirable. Pero los griegos no sólo inventaron el cosmos, sino también la tragedia, que, a diferencia de aquel, describe la vida y no el universo. La tragedia no es una forma de expresión optimista, sino más bien pesimista. Por eso, Blumenberg, en la línea de Burckhardt y Nietzsche, caracteriza a los griegos también como pesimistas. La ‘antinomía entre cosmos y tragedia’ se corresponde con la antítesis entre ‘optimismo cósmico’ y ‘pesimismo vital’ [...] Por mucho que se contradigan el pesimismo vital y el optimismo cósmico de los griegos, ambos son inseparables.” (Wetz, 1993, p.62)

² “Conocemos la escena: hay hombres reunidos, y alguien que les narra un relato. No se sabe aún si estos hombres reunidos forman una asamblea, si son una horda o una tribu. Pero nosotros les llamamos ‘hermanos’, porque están reunidos, y porque escuchan el mismo relato. [...] Ellos no estaban reunidos antes del relato, es la narración del relato la que los reúne. Antes estaban dispersos (es al menos lo que cuenta, algunas veces, el relato), codeándose, cooperando o enfrentándose sin reconocerse. Pero uno de ellos se inmovilizó un día, o tal vez vino de improviso, como regresando de una prolongada ausencia, de un exilio misterioso. [...] Les narra la historia de ellos, o la suya propia, una historia que todos saben, pero sólo él tiene el don, el derecho o el deber de relatar. Es la historia de su origen: de dónde provienen, o cómo provienen del Origen mismo.” (Nancy, *op.cit.*, p.83)

³ “Lo que aquí llamamos absolutismo de la realidad es un compendio de las correspondencias originadas con ese salto en la situación [el paso de la selva a la sabana en los primeros homínidos], no concebible sin un sobreesfuerzo que es consecuencia de una abrupta inadaptación. Ese rendimiento extra incluye la capacidad de prevención, del adelantamiento a lo aún no ocurrido, el enfoque hacia lo que está ausente tras el horizonte.” (Blumenberg, 1979 p.12)

inhóspito, de que hay explicaciones en lo inexplicable, nombres en lo innombrable.” (Blumenberg, *op.cit.*, p.13) De este modo, lo que se construye en común es una defensa frente al mundo; defensa que se crea:

Para hacer de lo inactual e invisible objeto de una acción de rechazo, de conjura, de redoblamiento o despotenciación se corre ante ello, como un velo, otra cosa. La identidad de tales factores es constatada y hecha accesible mediante nombres, generando así un trato de igual a igual. Lo que se ha hecho identificable mediante nombres es liberado de su carácter inhóspito y extraño a través de la metáfora, revelándose, mediante la narración de historias, el significado que encierra. (*Ibíd.*, pp. 13-14)

La imagen de la finitud, de refugio frente a los avatares de lo incomprensible, se hace más necesaria en la Modernidad, cuando el planeta y la cosmología que nos soportan –o mejor, que nos hace insoportable la vida-, ya no son esos horizontes amables, cerrados y optimistas, sino lo infinito e informe, lo que nos convoca a un universo infinito que sirve de piedra de toque para entender que a su vez, nuestro entorno más inmediato, se carga de esa infinitud; en otras palabras, cuando el absoluto, el resto indomeñable, se preña de infinitud y el control del mundo a través de la palabra, debe hacerse bajo otras condiciones. En este sentido, el desasosiego de Pascal frente al universo descentrado e infinito, no sólo conecta con Nietzsche, como tantas veces se ha dicho, sino que es este mismo ánimo el que encontramos en las soluciones que apelan bien a la exaltación del individuo –sea en Pico della Mirandola¹, en Descartes o en el buen burgués del siglo XIX-, o bien a la nostalgia de un supuesto mundo perdido o desfalleciente: en Rousseau, pero también en la queja del romántico e incluso en la de un escritor perdido en los Andes. No es contra Pascal, sino en su estela, que el optimismo de los unos y la angustia de los otros se funda; son formas de intentar resolver el mismo desconcierto que produce el saber moderno que sacudiéndose del “absolutismo teológico”, descubre que éste no era más que una forma de tratar de resolver el “absolutismo de la realidad”. Por eso, la reflexión sobre la comunidad se vuelve cada vez más acuciante; se vuelve la puerta de escape frente a la condena de infinitud que nos ofrece el mundo moderno:

¹ Aunque Pico della Mirandola es contemporáneo a los descubrimientos que cambian la imagen de la tierra en el siglo XV, y anterior a los cambios en la visión cosmológica, lo cierto es que ya el Renacimiento –en particular en la figura de Nicolás de Cusa- había planteado la alternativa de un universo infinito; claro, ello desde consideraciones teológicas que en todo caso, trastocaban la imagen estable del cosmos que antes había.

universo infinito, mundo infinito, ciudades que crecen infinitamente, mercancías infinitas. Reflexión sobre lo común, que repetimos, idealiza el pasado, sin descubrir que las antiguas o exóticas comunidades no son entidades sustanciales, sino respuestas provisionales al mundo y a la vida que no se comprende; que lo que hemos hecho en la Modernidad es simplemente volver más angustiante la pregunta y la relación con eso absoluto, que antes no era infinito y que ahora sí; que lo que hemos hecho es confundir lo uno con lo otro, lo absoluto y lo infinito, y ello nos ha llevado bien a creer que la ciencia responde a esa incertidumbre o bien a crear nuevos mitos que no consideramos tales, porque los ponemos en la lógica narrativa de la historia.

Esa es la confusión que vemos de entrada en la novela de Clímaco Soto Borda: invoca los héroes de la nación, para salvar un pasado comunitario idealizado. Pero esos héroes son los protagonistas del mito de la Historia Nacional, y por tanto son los adalides de una comunidad soñada pero jamás realizada: la comunidad del Estado Nación¹. Lo que se produce en Bogotá, y en muchas otras ciudades latinoamericanas, a fines del siglo XIX y en la primera mitad del siglo XX, es el abandono de formas vitales que encontraban soluciones para enfrentar lo absoluto; el reto sin duda, es buscar otras formas para enfrentar las variaciones propias de unas urbes que se modernizan, que se conectan más rápidamente con el resto del orbe gracias a los telégrafos, que se llenan de mercancías de todos los lugares, que deben conjugar formas tradicionales de vida con obligadas maneras que imponen las nuevas circunstancias.

La salida, y ello será un rasgo una vez más, propio de Occidente y no exclusivo de América Latina, es dotar a ese ideal comunitario de un sentido religioso. Está sería justamente, la segunda razón por la cual la comunidad –la ideal, pensada como salida en la Modernidad– es imposible. En cuanto componente intangible, idealizado desde las prácticas religiosas, señala un objetivo que raras veces se realiza –afortunadamente, podríamos decirlo–: la disolución en un *éxtasis* colectivo. Es cierto, que “la comunidad no tiene que extasiarse, ni que disolver los elementos que la componen en una unidad

¹ Vistas las cosas, la queja sobre la ausencia de sentimiento de nación que todavía se hace en medios académicos colombianos –e igualmente de otros países latinoamericanos–, puede ser una ventaja. Muchos populismos en América Latina se han sustentado, y se sustentan, en mitos de nación que mezclan lo étnico, lo heroico y el igualitarismo, produciendo un coctel bastante peligroso...

sobrealzada que se suprimiría, al mismo tiempo que se anularía como comunidad” (Blanchot, 1982, p.21); pero no es menos cierto que la comunidad idealizada en la Modernidad se ha forjado esta meta, en buena parte inspirada por el mito fundador que es la de la comunidad de los primeros cristianos: su vida en común, la comunión. El modelo de la comunidad, su perfección, su mayor logro, está *Los hechos de los apóstoles*: es la comunión, quizás el instante en que ella se da, el momento en el cual emerge esa comunidad. Son los hombres que en común viven, comparten todo, mueren como mártires, viven del y en el sacrificio; se han fundado en la inmolación de la divinidad y para ser dignos de pertenecer a ese entorno, deben estar prestos a morir, al auto-sacrificio. Comunión con el dios inmolado (y resucitado), comunión de todos sus miembros entre sí, pero sobre todo, comunión que anula la comunicación y cualquier forma de transmisión. La comunión perfecta de la comunidad, implicaría su disolución en la estrategia sacrificial, en el sacrificio infligido a otros, pero sobre todo, a los propios miembros de esa comunidad.

Afortunadamente, una vez más, raras veces se ha realizado esa alternativa, aunque cuando ocurre, su macabro resultado muestra la más lograda forma de la comunidad.¹ Ello empero, no significa que no haya detrás de sueños políticos, de proyectos, de fundaciones políticas, de formas de organización e incluso resistencia. De hecho, la Modernidad, amparada en la nostalgia comunitaria, parece que rechaza de este modo lo que legitima su misma condición; al fin de cuentas:

...la verdadera conciencia de la pérdida de la comunidad es cristiana: la comunidad –el lamento o el deseo de la cual animan a Rousseau, Schlegel, Hegel y después Bakunin, Marx, Wagner o Mallarmé– se piensa como la comunión, y la comunión tiene lugar, en su principio y en su fin, en el seno del cuerpo místico de Cristo. La comunidad bien podría ser, al mismo tiempo que el mito más antiguo de Occidente, el pensamiento totalmente moderno de la participación del hombre en la vida divina: el pensamiento del hombre que penetra la inmanencia pura.

¹ “Ejemplos dispares muestran que la comunidad puede abrirse a su comunión (ello está, desde luego, simbolizado por cualquier comunión eucarística). Grupo sujeto a fascinación, atestiguado por el siniestro suicidio de Guyana; grupo en fusión, llamado así por Sartre y analizado en *La critique de la raison dialectique* (habría mucho qué decir de la oposición demasiado simple de dos formas de *socialidad*: la serie (el individuo como número) y la fusión: conciencia de libertades que sólo es tal si se pierde o se exalta en un conjunto en movimiento); grupo militar o fascista donde cada miembro confía su libertad o incluso su conciencia a una Cabeza que lo encarna y que no se expone a ser cortada, porque ella está, por definición, fuera de todo alcance.” (Blanchot, *op.cit.*, p.20)

(Nancy, *op.cit.*, p.27)

Pero en un mundo carente de dioses y de Dios, la salida para muchos, es fundar la comunidad sobre nuevos elementos sagrados. Desde el siglo XIX, encontramos manifestaciones de ello en América Latina; intentos utópicos, que inspirados en los modelos europeos, manifestaban llanamente el carácter religioso que tenían estas formas ideales de vida que trataban de re-fundar la comunidad¹, incluso de formas religiosas que apelaban a sentimientos “naturales” que eran la verdadera condición de la construcción de lo común. Bien fuese bajo el modelo del orden perfecto, del control sobre la producción y la distribución, o bien fuese sobre el amor libre, los intentos utópicos del siglo XIX en América Latina eran una forma de reencontrar una dimensión sagrada que al tenor del avance de lo moderno parecía perderse; disolución de lo sagrado que era vista como la causa de la muerte de lo comunitario.

Ahora bien, en una novela como la Soto Borda, que por estas disquisiciones nos ha llevado, lo que encontramos justamente es el testimonio de quien no quiere perder lo que se supone, antes era lo común y lo sagrado, la clave de misma de una verdadera nación que estaba en la idea de una comunidad fundada en la tradición, y que sin embargo tiene que aceptar que ese anhelo no es más que un sueño imposible. Si fuésemos a inscribir al autor bogotano –o al menos al protagonista de su novela- bajo una forma de lo utópico, bien podríamos decir que es la del que preña de nostalgias su relación con el presente, en aras de un pasado que quizás nunca existió. La novela se despliega en esa tensión y sobre todo, en la forma en que la misma se resuelve: al final, el sueño de Alejandro Acosta se revela como eso, tan sólo como una ensoñación, porque las fuerzas de la disolución propias de la Modernidad, son irrefrenables. Por eso, la muerte es la salida; una muerte empero, que no es la propia, sino la de aquello que más ama: su hermano Fernando. Así, al mejor estilo del naturalismo, el joven hermano del protagonista, se encuentra en un mundo en el cual el dinero marca la posibilidad de acceso a los placeres carnales; el joven, emulando en ello a los atormentados amantes de

¹ Tres ejemplos, que miraremos en el siguiente capítulo, con algún detalle. Son ellos: los planteamientos de Plotino C. Rhodakanaty, en su *Cartilla socialista, o sea Catecismo elemental de la Escuela Socialista de Carlos Fourier* (1861); la fundación en la Baja California de Pacific City por parte de Albert Kinsey Owen; y la Colonia Cecilia, fundada por el anarco-comunista italiano Giovanni Rossi en Brasil en 1890.

la *Naná*, dilapida su dinero tratando de conseguir el amor de Adriana Montero, quien con su comportamiento explica el título de la novela: *Diana Cazadora*.

Aquella mujer se llamaba Adriana, Adriana Montero. Era tolimense¹, de genio alegre, avispada y con puntas de literata. Su literatura, extraída de las poesías de los periódicos y los almanaques, de un tomo de *La Comedia Humana*, de Balzac, *El Conde de Montecrisbo* y toda la biblioteca *Démi Monde*, hervía como el mosto en su cerebro y destilaba ideas extravagantes sobre un corazón frío y ambicioso, hecho ex profeso en los talleres del vicio y del cálculo. Sabía rasguear el tiple, cantaba bambucos² tristes de tierra caliente con voz de hombre y bailaba un baile parecido al de los osos de los gitanos.

Vino a Bogotá no se sabe bien de qué punto, como tampoco quiénes la echaron al mundo ni con qué objeto. Trajo la historia de su vida, milagros y peripecias forjadas con maestría. Era una odisea curiosa. Comenzaba como un cuento de Arcadia; luego venía Lamartine con algunas noches de luna, ilusiones, esperanzas, fuentes, flores y pájaros, en un hogar incógnito del que nunca pudo decir si fue la criada o la señora. En seguida escenas románticas de Romeo y Julieta, en las que era la Julieta de un Romeo silvestre que ejercía en el pueblo de al lado las elevadas funciones de campanero. La historia se animaba de repente con un pasaje de la Sonámbula: Adriana era una Adina, una sonámbula que pasaba muy despierta, no ya un “puente sobre el abismo”, sino una puerta de golpe, y se metía en una granja donde el campanero la esperaba para tocar a fuego a cuatro manos. Después algo de El Trovador sin envenenamiento, por supuesto. El alcalde del pueblo, hecho conde de Luna, mete en chirona a los enamorados y quiere apoderarse a viva fuerza de los encantos de aquella Leonor improvisada. Los auxilios de Walter Scott se presentan y aparece Lucía de Lammermoor con su locura en que Adriana canta a moco tendido el *rondó* de sus amarguras, mientras el campanero dobla y más dobla. (Soto Borda, *op.cit.*, pp. 40-41)

Hecha de retazos, podría decirse, pero sobre todo, hecha de los fragmentos varios de una Modernidad que se presentaba no como un todo unitario, sino como esa infinitud de objetos, de palabras, de imágenes, de donde cualquiera asía o trataba de hacerlo, elementos dispares para forjar una imagen propia. Variopinta, pero no ella tan sólo, sino todos los habitantes de la urbe; ella únicamente se muestra como la contraparte de una construcción que otros quieren asumir con más tino, acaso bajo la ilusión de una unidad subjetiva, de una conciencia que dirigiese ese acoplamiento; ella, encarnación de lo cursi

¹ Gerundio para los nacidos en el departamento del Tolima, en Colombia

² *Tiple*: instrumento de cuerdas, considerado el instrumento nacional de Colombia. *Bambuco* es un aire musical de los Andes colombianos.

-de lo *kitsch*, diríamos hoy¹- no sólo lleva hasta la desesperación a un joven que muere alcoholizado por ella, sino que también pone de manifiesto el carácter proteico de la ciudad que se moderniza. Al final, no hay teatro de papeles definidos sino actuaciones sin libreto, azarosos momentos que no necesariamente configuran una unidad o hilan una historia; la ciudad empieza a mostrar, a través de la figura de la prostituta, que el escenario no es el de la teatralidad, sino el de la vitrina, el del escaparate comercial; el escenario es algo que pasa rápidamente como la moda, como los encantos de la Diana Cazadora, y por tanto, es algo que se mira al pasar y no algo que se contempla; el escenario no define estabilidad, sino que adquiere la forma misma de la movilidad, de lo inestable de un mundo cuyas fronteras son completamente imprecisas.

Al final de cuentas, quizás lo que se revela es que la nostalgia por la comunidad perdida era una falacia; lo que se teme en últimas, es la radicalidad de la escritura del afuera, que devela que toda *ser-con*, *ser-con-otros*, toda forma comunitaria, si acaso no empecinamos en el uso del término², no es más que esa justa relación con el entorno. Si algo aproxima a todos los personajes de la novela es el hecho de estar lanzados a realizarse de forma

¹ Otro personaje de la novela, Jose Lasso, coloquialmente conocido como “Pelusa”, también es encarnación de ese acoplamiento fragmentado. En su casa, la decoración revela dicho carácter. “La exposición de Bellas Artes extendía por los muros de la madriguera todos los tonos, semitonos y desvanecidos de la gama: cartones y arabescos, mosaicos y jeroglíficos, pintura religiosa, pintura militar, pintura de género, naturaleza muerta, paisajes y marinas, perfiles y caricaturas, todo grotesco, todo confundido, todo disfrazado, todo en pepitoria inverosímil.

Era aquello una especie de maelström del arte, donde se estuvieran ahogando todas las escuelas, desde la primitiva de los egipcios hasta las aguas fuertes de Felicien Robs, para caer tristemente en los clisés yanquis de celuloide que engalanan el moderno periodismo.[...]

En cambio, todos los retratos de los hombres del día cuya fama dura un sol, muchos de los cuales necesitan morirse para vivir unas horas, esos que aparecen en las cajetillas de cigarrillos y en los diarios, encontraban allí un refugio compasivo, se salvaban del naufragio del olvido figurando en la pinacoteca de Pelusa. Allí mandatarios, legisladores, periodistas, poetas, oradores, guerreros, prelados, artistas, cómicos, toreros y creaciones de la fantasía.

Un almanaque de pared, en hacinamiento espantable de mitras y cayados, exhibía todos los pontífices máximos y mínimos, un cuadro donde había más *papas* que en un piquete; y a un lado y otro, reformados con tinta por la mano de Pelusa, retratos de Chateaubriand y Frascuelo, Bayardo y la Loca Benita, Núñez y Simbad el Marino, don Vicente Montero y Pío IX de kepis, Gambetta con un ojo prestado a Castelar, Weyler y el Tío Sam, Mc Kinley y Sancho Panza, Zola fumándose una culebra, y Dreyfus dormido, despierto, sin comer, comiendo, desnudo, en cucullas y de cabeza.” (pp.33-34)

² Es lo que descubrimos en Jean Luc Nancy, que brinda todos los elementos para desmontar la ilusión de lo comunitario, pero al final insiste en su posibilidad, casi como posibilidad de posibilidades. En todo caso, bajo la férula de sus propios planteamientos, la comunidad -inconfesable y desobrada-, no es algo estable, ni firme, sino la condición misma de ser, el punto de partida de una nueva ontología, que permitiría, pensamos (aunque no lo diga explícitamente) hablar de una ontología lábil, cuyo ser se comprenda desde la contingencia y lo aleatorio.

variopinta; lo que los *comunica* es la dispersión a la cual están siempre expuestos y que en el caso de esta urbe perdida en los Andes colombianos, al despuntar el siglo XX, era ya un hervidero de infinitudes. La comunidad ideal jamás existió, la comunidad tal como la han soñado muchos, jamás se podrá realizar, porque nace de una voluntad de ser una conciencia de lo común: por querer determinar qué y cómo debe ser eso común. La única comunidad –repetimos, acaso tan sólo por mantener un nombre– es la que se forma prohijando la diversidad; la que porta la excentricidad y la inestabilidad: lo común es estar lanzados a *ser-con el afuera*; sólo podemos *ser-en-el afuera*, en lo que determina nuestro carácter teratológico y adjetivo, y no lo que define una normalidad y una dimensión sustantiva.

Por eso, la metáfora teatral es para la Modernidad, una posibilidad pero al mismo tiempo un límite: posibilidad de soñar con un mundo común, con una felicidad compartida; un límite, cuando lo que se revela es que no hay remedio y que el escenario cae no por defecto, sino por exceso, porque es el escenario multiforme de la infinitud, el que no permite realizar la obra acabada. Lo común es lo inacabado, la comunidad es en realidad, *común-dispersión*; saberse así, comprenderlo, es el rasgo del hombre moderno y sobre todo es el tono inequívoco no de la voluntad fuerte, sino de la alternativa ética frente al abandono de unas formas de vida que hemos creído más auténticas o por lo menos más consistentes en esa construcción del *ser-con*: el buen salvaje, la polis griega, las villas medievales o las poblaciones tercermundistas hasta hace algún tiempo. Saber que todas esas formas de vida en realidad guardaban *in nuce* la posibilidad de su disolución, es lo que lanza a la aventura de lo moderno, incluso al precio de vivir sus desencantos en el mayor de los desasosiegos. Nada sustancial nos vincula, no hay rasgo común en sí, sino contingencias históricas y variables; al fin de cuentas, la comunidad es la tozudez moderna que nace de querer eludir las incertidumbres del futuro, amparándose en la ensoñación con el pasado o con lo que se presenta como lo más radicalmente distinto a su entorno cultural. En esa tozudez, que a la sazón es una idealización, lo que se evidencia es la forma en que la construcción de lo público –tanto como espacios concretos abiertos en las urbes, como práctica de sociabilidad que incluso se supone porta una opinión–, se ha cargado de temores y sobre todo, de confusiones. Lo público no es el relevo de lo comunitario, sino el lugar en donde se oculta la nostalgia

por aquello que nunca estuvo en cuanto idealizado; lo público es entonces el afuera, o el intento nominativo por tratar de asir el afuera de las urbes en crecimiento, pero que en realidad tampoco es una unidad. Lo público es el único lugar y la única forma posible de actuación, porque no la dirige más que la contingencia; lo público es el terreno del desamparo y no el de la felicidad compartida, es la mutabilidad sin cesar, lo variable sin solución; lo público es anónimo, paradisíaco e infernal a la vez; lo público estaba a principios del siglo XX, idealizado en París, ya no ciudad teatro, cuanto ciudad esquiza de placeres varios, de cimas y simas del vivir:

No se tiene idea de lo mágico, de lo que vale la vida, sino en París. Qué teatros, qué fiestas, qué mujeres, qué todo... pero, principalmente las mujeres. [...] Como si se abriera un inmenso serrallo no imaginado en el Oriente, inundan a París todas las especies de mujeres creadas por la fantasía de los soñadores. [...]

Es un paraíso –seguía diciendo-, un paraíso hecho por los hombres, ni prójimo del famoso Edén bíblico, que debió ser un huerto monótono, lleno de higueras, manzanos y culebras endemoniadas. El Eterno no pensó que los nietos de ese morlaco de barro que puso allí después de soplarle la mollera, acabarían por montar otro Paraíso que le diera tanta clientela a Satanás. (Soto Borda, pp. 68-69)

En este sentido, la Bogotá que se describe en la novela, como muchas otras ciudades latinoamericanas, se enfrentan a la caída del escenario, a lo multiforme, a lo amorfo de la metrópolis emergente, que desde el siglo XIX se quería controlar, acaso impedir que emergiera o que por lo menos sus efectos no fuesen tan funestos. Bogotá, que emula a París –por voluntad de algunos, pero también porque el camino de la Modernidad implica dicha imitación, o al menos el semblante de que así es- no puede vivir del pasado más que acomodando lo que del mismo sirva; no puede vivir más que haciéndose la ilusión de una comunidad perdida y desbrozando el terreno de lo público anómico, anónimo y mudable: espacio(s) público(s), que a más del paraíso también implican:

... la existencia miserable del bajo París: los que sepulta la nieve, los que sacan la vida de los muladares, los que se alimentan de los desperdicios, los que pagan a las Sociedades de los Pobres para librar sus cadáveres de los escalpelos anatómicos, lo que, sin un sitio en donde recostarse a morir, se arrojan a las aguas del Sena. Ellos acumulan sobre sus cabezas todos los horrores de la desgracia humana; ellos purgan las iniquidades de sus *hermanos* (*Ibíd.*, p.69)

Sólo que en lo público moderno, no se trata de hermanos. El personaje de la novela, Alejandro Acosta, comprobará que en esa ciudad casi imposible, a 2600 metros sobre el nivel del mar¹, tampoco hay hermanos: sólo seres que pasan, contingencias, y fragmentos con los que chocamos... de vez en vez.

¹ Altura a la que está Bogotá en la Cordillera Oriental de Colombia.

Excurso

Las ciudades sin tiempo: entre la imposible comunidad de los muertos e inmortales

Juan Preciado llega al territorio que la Revolución Mexicana ha devastado, y a su encuentro salen los fantasmas de los que fueron los pobladores de Comala. Allí, en la tierra nativa de su madre, le recibe Dorotea, y ella le introduce en las contradicciones de una forma de vida que fuera –antes de la devastación total-, una caracterizada por el dominio absoluto de un poder paternal, y que es el del hombre que busca, su propio padre, el gamonal Pedro Páramo. Los fantasmas le hacen confundir el espacio y el tiempo, todas las cosas se suceden a la vez, la muerte viene para alterar la forma de hilar imágenes que van más allá de sus recuerdos, pero que tampoco son los recuerdos de los muertos, sino la repetición de lo ya sido, una y otra vez, hasta el punto de que los mismos fantasmas ya saben qué ha de ocurrir en cada instante. Son una gran familia, porque el poblado –una de esas pequeñas poblaciones que en cualquier lugar de América Latina, y en este caso particular en México, parece ajustarse a la vieja sentencia de “pueblo pequeño, infierno grande”-, decimos, porque todos sus habitantes de algún modo dependen del gran gamonal: como amantes, como trabajadores, como deudores, como hijos. El gran padre que como principio de orden en vida, en su muerte es la nostalgia en sí, de la cual dependen a su vez todas las demás nostalgias.

Comala está al margen de las grandes ciudades, pero ha construido una vida que a su modo es urbana; o más aún, esta ciudad de las ánimas está a medio camino, como tantas otras poblaciones latinoamericanas, en las fronteras entre lo rural y lo urbano, poniendo en evidencia que muchas veces estos límites o bordes no existen. Es justo en ese tono de medianía, que estas poblaciones son consideradas además, la encarnación de la vida comunitaria; es allí, y no tanto en la dispersión rural o en la anómica y anónima gran ciudad, en donde

muchos entrevén el ideal comunitario realizado. Sin embargo, Comala al ser una ciudad de muertos, no puede serlo, no puede encarnar esa comunidad, y por ello, a través de todo el relato, Juan Rulfo nos muestra que lo común es lo que se pierde en la villa de las ánimas del purgatorio; lo único común es la muerte y ello hace del poblado un lugar excéntrico, incomunicado y sobre todo, hace de las ánimas que allí habitan, el testimonio de que cuando estaban vivos, tampoco eran la comunidad: la muerte desnuda lo que en vida quisieron callar. Y no fueron una comunidad, por aquello que creían que los unía en realidad no existía: un centro, un punto común, que tanto espacial como vitalmente los vinculara. En realidad en Comala hubo dos centros: la hacienda de don Pedro Páramo, "La Media Luna", parecía ser un centro alternativo al centro mismo del pueblo, que igualmente, como en otros tantos lugares de la región, estaba en la Iglesia y en la figura del padre Rentería. Doble centro para una forma de vida urbana que además, está en función de centralidades lejanas: de la ciudad de Contla, más grande y populosa, la que aún después de la muerte muchos buscan pero ya no pueden encontrar; la que el padre Rentería visitaba para tratar de obtener la absolución de los pecados, que al final no se le concedió. Contla, ciudad de los vivos, que está en el recuerdo de la ciudad de las ánimas que es Comala; la vida y la muerte que se contraponen, que no deberían hacerlo, al menos en el contexto cultural mexicano en donde los vivos de tanto en tanto, van a visitar a los muertos y a rendirles el tributo para que sus almas salgan del Purgatorio y emprendan su destino final.

Pero Comala vive en el Purgatorio. Nadie visita esa ciudad y cuando alguien lo hace, la muerte lo devora como al propio Juan Preciado que termina pagando con su vida la búsqueda de unos ancestros que pueden ser los mismos de muchos de los que ya han muerto: el padre otrora omnipotente, y que ahora en su ausencia, no podrá ser el punto de referencia, simplemente porque las ánimas del purgatorio, no tienen centro en el mundo. Quizás, en la escatología

cristiana la idea del Purgatorio remita a un punto último de esperanza, a una dolorosa antesala antes de llegar a la plena dicha celestial; pero en Comala, en vez, este purgatorio es final, y no hay en él un destino posterior que aliente un mínimo de esperanza. Ciudad de la desesperanza, sin que ello implique la desesperación. La inmortalidad que se ha ganado en este poblado es la de la serenidad del que no espera nada, del que habla siempre con los otros las mismas cosas, del que repite sin cesar no tanto el recuerdo –que a la sazón siempre puede comportar algo de variación y por tanto, de creación- cuanto la repetición. La repetición del paso desesperado del caballo de Miguel Páramo, quien muere justamente en plena cabalgata; la repetición de los amores de don Pedro con doña Susana San Juan; la repetición de los mismos diálogos de ésta con Justina. Repetir y repetir, diferir el desenlace, llegar hasta el punto de casi la muerte, pero sin consumarla; eternidad ganada a fuerza de la repetición, de coquetear y jugar con la idea de la muerte, de presentir un final después del final que finalmente no llega. Y paradójicamente, ello nos hace pensar que son esas palabras repetidas, las que idealmente, podrían crear algo común, relatos comunes, palabras en común, y por tanto, engendrar el sentimiento de comunidad; sin embargo, los relatos no forman unidad, sino dispersión, porque son relatos de la ruina, de fragmentos que se enlazan sin orden ni concierto, que no conducen una línea temporal, sino un cúmulo ruinoso de tiempos y pedazos de tiempos pasados.

Y sin quererlo, Juan Rulfo nos muestra uno de los límites de los sueños de la Modernidad: la historia como hilo común que se ancla en lo inmortal. Schiller había dicho, en medio de los entusiasmos decimonónicos por el pasado, que la historia es como una ciudad inmortal; imagen extraña, porque la inmortalidad parece un adjetivo inconveniente y siempre cabe la posibilidad de preguntarse qué se entiende por tal ciudad inmortal: “Sólo la historia permanece inmóvil expuesta a la contemplación, una ciudad inmortal [compuesta] de todas las naciones y tiempos.” La idea misma resulta delirante, porque según esto, la

inmortalidad implica la suma de espacios y tiempos; bloques espacio-temporales que se superponen y que revelan un afán particular: poner fin a lo infinito. Quien ve esa ciudad inmortal, es porque de algún modo él mismo lo es; el inmortal habita en esa inmortalidad. Es lo que ocurre en la novela de Juan Rulfo: habitar la inmortalidad es tener que tornarse inmortal; pero la inmortalidad no es la gloria, el reconocimiento postrero, el laudo que atraviesa la memoria de varias generaciones, sino algo más siniestro: repetir todos los espacios y tiempos, superponerlos, confundirlos, empezar sin esperar un final, incluso, olvidar la propia voz y ser todas las voces. Mas en esa inmortalidad, el inmortal no puede ser el hombre: el ser finito y mortal por excelencia, por ser el único que sabe tan dolorosa verdad. Y a pesar de saberlo, de saber eso que todos los hombres de todas las culturas han sabido y sabemos, lo cierto es que el hombre –quizás cada uno de nosotros- es quien quiere vivir en la ciudad de los inmortales, quien quiere sumar todos los tiempos y los espacios, es quien piensa que toda su vida está hecha para acceder a urbe tan particular. Quizás sean las trampas del orden de lo inconsciente, podría decirse así si siguiésemos a Freud, que nos habla de una conciencia de muerte, pero difícilmente de una “inconsciencia de muerte”; infinito e inmortal es el inconsciente y por eso, como en Schiller, Freud también nos habla de Roma –la ciudad histórica por excelencia- como el ejemplo perfecto de eso inaccesible y misterioso que en el aparato psíquico es lo inconsciente: ciudad en donde como en capas, a guisa de palimpsesto, se superponen todo lo que ha sido, sin que se derribe nada, con la permanencia de todo. Lo que en la narración histórica podíamos poner en sentido lineal, de repente se ve aplanado, reunido violentamente y por tanto, convertido en imposible: en una ruina. ¿No es acaso eso lo que resulta de superponer todo con todo? Una mirada imposible nos indica que algo se ha arruinado; el orden de la historia, su idea y teleología, no se revela más que en el paso del tiempo, el Espíritu se entrevé a lo largo de la historia, podríamos decir con Hegel. Pero qué es, qué reglas lo constituyen (las cuales serían las anheladas leyes de la historia que tantos historiadores decimonónicos –

incluyendo al hegeliano Marx- buscaron), qué orden le asiste, es algo que no podemos discernir fácilmente y que si acaso entreviésemos con nuestros ojos mortales, no podríamos ver sino como una ruina.

Comala en la literatura latinoamericana nos muestra bien la ruina, porque la muerte ha tocado a un entorno urbano; la Revolución Mexicana se cobra la vida de los pobladores de ese villorrio y bajo el juego de lo inmortal –de el errar de las ánimas que no llegarán a la gloria, pero que tampoco pueden volver a la condición humana-, el autor de la obra, hace memorable para los mexicanos y los latinoamericanos –en fin, para todos los mortales que leen la novela en cualquier lugar del mundo-, un acontecimiento tan señalado pero tan incomprendido de la historia de América Latina. Memoria sutil, podríamos decir, porque no es el recuento de lo pasado, sino el intento del autor para que una marca quede en los lectores; memoria de marcas sutiles, de huellas lanzadas sin ilación aparente, pero que implican lanzar imágenes que para mucho develarán un intento identificador (la identidad presentida en la páginas de la obra, acaso porque la imaginación y la superstición popular forjan elementos que sirven para construir una identidad) o una denuncia (la opresión de oligarquías sobre campesinos indefensos, la corrupción de la iglesia católica). Empero, como obra literaria, sus palabras y su escritura no muestran un más allá de lo escrito; la escritura devela más bien la imposibilidad de lo infinito en las palabras, y por eso, con ella entrevemos los límites de esa idealidad.

Ruina particular, sin embargo, que no es la ruina que se visita en los afanes del poeta romántico –para saber de la fugacidad de la vida- o en las prisas del turista contemporáneo que ve todo con los ojos de su añadido técnico: la cámara fotográfica o la de video. De hecho, esas ruinas tan bien conservadas, incluso a propósito, son pedazos aislados, fragmentos de mundo que bien se pueden poner en una narración: ahí están los escritos de Sterne o Goethe para

dar testimonio de ello, como a su vez, está la y el guía turísticos¹ que como su nombre mismo lo dice, son quienes orientan la narración y en la sucesión de las palabras amarran adecuadamente el paso del tiempo (así, no sea en estricto orden cronológico, pero en todo caso sí de sentido). Pero la ruina de la inmortalidad es la ruina en donde la narración fenece, ya que el tiempo no juega allí ningún papel.

De ahí, que sea otra ciudad de inmortales, descrita en otra pieza literaria, la que nos sirva para redondear esta idea. Borges en *El Inmortal* nos describe la ruina que se produce voluntariamente en la ciudad de los trogloditas, hombres inmortales que revelan al menos tres características, tanto de ellos como individuos como del espacio que ocupan:

•La inmortalidad es lo más siniestro que alguien podría vivir, y de hecho, a pesar de ser lo más divino, es lo que menos buscan las religiones. Nadie en realidad, quiere ser inmortal. “He notado que pese a las religiones, esa convicción es rarísima. Israelitas, cristianos y musulmanes profesan la inmortalidad, pero la veneración que tributan al primer siglo prueba que sólo creen en él, ya que destinan todos los demás, en número infinito, a premiarlo o a castigarlo.” (Borges, p. 540) Y ese temor a la inmortalidad, señala por lo menos, que se teme a nuestra propia condición. Si, volviendo a Freud, nuestro inconsciente es lo inmortal y eterno, es precisamente nuestra conciencia la que nos redime de esa potencia ominosa. Redención que se hace, cuando se introducen, así sea en pequeñas dosis, un horizonte de sentido; cápsulas de sentido, en ese infinito mar de sinsentido que es la inmortalidad. Una frase, según el texto borgiano, es lo que devuelve un horizonte de sentido a ese mundo: “Existe un río cuyas aguas dan la

¹ Más acusado en el audio-guía, que ordena todo en sucesión numérica. Se marca del 1 hasta el 100, si es del caso a medida que se visita la ruina, o el museo –colección de ruinas-. Muchas veces saltarse esa dimensión ordinal, parece implicar el que se comete una falta; pasar del 20 al 30 –porque ya está muy tarde- es revelar la ignorancia aceptada resignadamente y convivir con una ausencia de relato histórico.

inmortalidad; en alguna región habrá otro río cuyas aguas la borren." (Ibíd., p.541). Una frase, una palabra, un tonada, una cancioncilla, serían suficientes para introducir sentido; harían las veces de una territorialización mínima en ese mar de horrores que es la inmortalidad; harían que esa actitud de los trogloditas de vivir en la mera especulación, se desvaneciera en aras de la acción.

•La inmortalidad conlleva la anulación subjetiva, el barrido de toda identidad. Nadie como el inmortal, que simultáneamente vive todos los tiempos, sabe que la identidad no es más que una construcción efímera, fruto de la finitud de la vida, de la conciencia de la fugacidad del tiempo, de la necesidad de anclar en el corto decurso del existir unas verdades sobre sí, que conferidas por el entorno y pulidas por nuestras palabras, nos dan la ilusión de una continuidad, de una permanencia en el corto tiempo que nos confiere la vida. En cambio, cuando se es inmortal, nadie puede hacer loas a su propio ser, a su condición permanente en la vida; por el contrario, lo que se manifiesta es la confusión con el todo, con todos los que le rodean: quien escribe la historia contada por Borges, al final no sabemos si es alguien que conoció a Homero, o es el propio Homero; al fin de cuentas, el sí mismo está disuelto en una apertura que no conoce fronteras. Sin la muerte, e hilando con lo primero, no hay sentido de sí, no hay modo de contarse a sí mismo; nuestra fortuna es nuestra mortalidad, la que parece que nos confiere la palabra y nos hace particulares. "La muerte (o su alusión) hace preciosos y patéticos a los hombres. Estos conmueven por su condición de fantasmas; cada acto que ejecutan puede ser el último; no hay rostro que esté por desdibujarse como el rostro de un sueño. Todo, entre los mortales tiene el valor de lo irrecuperable y de lo azaroso. Entre los Inmortales, en cambio, cada acto (y cada pensamiento) es el eco de otros que le antecedieron, sin principio visible, o el fiel presagio de otros que en el futuro lo repetirán hasta el vértigo." (Ibíd., pp.541-542)

•Y de ahí, que las ciudades que construyan, sean ciudades sin centro, sin norte, verdaderos laberintos. Sin memoria, por tanto están hechas sin orden y concierto, y sus fronteras no son determinables. Así, el palacio de la ciudad de los inmortales, hace pensar o bien en la muerte de los dioses o en la locura de éstos (*"Este palacio es fábrica de los dioses, pensé primeramente. Exploré los inhabitados recintos y corregí: Los dioses que lo edificaron han muerto. Noté sus peculiaridades y dije: Los dioses que lo edificaron estaban locos."* (Ibíd., p.537)); y en última instancia conlleva la desesperanza de todos: "Esta Ciudad (pensé) es tan horrible que su mera existencia y perduración, aunque en el centro de un desierto secreto, contamina el pasado y el porvenir y de algún modo compromete a los astros. Mientras perdure, nadie en el mundo podrá ser valeroso o feliz." (Ibíd., p.538). Por ende, a pesar de que no es la locura la que ha construido ese espacio, tampoco es el afán de un orden o de una racionalidad que aquel que se sabe mortal, trata de instaurar en cada una de las cosas que realiza; el fin, el propósito se pierde, y el caos que se revela, muestra que éste no es más que la superposición de muchos órdenes; superposición que se da, no por voluntad de los habitantes de la urbe, sino por la indiferencia de éstos: la consecuencia ética más conspicua de ser inmortal es la indiferencia, no sólo frente al dolor de los otros, sino frente al valor de lo simbólico y la diferencia signica. Pérdida del lenguaje, por tanto, que hace que la ciudad se vacíe de sentido, como decíamos arriba, y por tanto, que la diferencia de cada palabra sea puesta en entredicho; que la diferencia de cada estilo no indique una tensión o una solución ingeniosa, y en vez, que la misma se diluya en un abigarrado conjunto de signos que anulan la dimensión simbólica o la trascendencia significativa.¹

¹ "Cuando salí del último sótano, lo encontré en la boca de la caverna. Estaba tirado en la arena, donde trazaba torpemente y borraba una hilera de signos, que eran como letras de los sueños, que uno está a punto de entender y luego se juntan. Al principio, creí que se trataba de una escritura bárbara; después vi que es absurdo imaginar que hombres que no llegaron a la palabra lleguen a la escritura. Además, ninguna de las formas era igual a la otra, lo cual excluía o alejaba la posibilidad de que fueran simbólicas." (Ibíd., p.538)

Ahora bien, el traer a cuento esta dimensión de la inmortalidad, no es únicamente para hacer gala de un conocimiento literario, sino porque hay algo que revela aspectos de nuestras ciudades contemporáneas. No se puede dejar de pensar en que nuestras ciudades tienen una vocación de inmortalidad; a su manera, son Comalas o ciudades de trogloditas. Nuestras ciudades, en cualquier lugar del mundo, y tal vez en América Latina por su “corta” historia, apenas se revele así, son palimpsestos en donde se suman tiempos y espacios, en donde los signos se confunden, y en donde al multiplicarse los signos no quedan más que cápsulas de sentido alrededor de las cuales se gestan micro-identidades tan evanescentes como el tránsito del urbanita por las calles. Vivimos en ciudades con vocación de eternidad e incluso ello vale para esos poblados medianeros, los Comalas de toda América Latina, que muchos creen el último baluarte de lo comunitario, pero que en sí, como la antigua *polis*, soslaya el monstruo de la metrópolis; los espacios urbanos latinoamericanos, son un cúmulo de ruinas; la ciudad forjada desde los avatares del siglo XIX, incluso con toda la ilusión de teatro cuya obra podría llegar a un final feliz, lo único que produjo fue la ruina en virtud de la superposición de tiempos, estilos, ideales, sueños y utopías, y por tanto, mostró que lo común era la dispersión de esos fragmentos. La ciudad desbarató la idea de una sucesión lineal del tiempo y de ahí, que de las ciudades latinoamericanas se pueda decir lo mismo que de Europa y de su historia, dijese ese gran conocedor de las urbes que fuera Walter Benjamin: como la historia, las ciudades no son más que un conjunto de ruinas que no forman relato, ni sentido; como el *Angelus Novus*, el cuadro de Paul Klee bien se puede decir que:

En él se representa a un ángel que parece como si estuviese a punto de alejarse de algo que le tiene pasmado. Sus ojos están desmesuradamente abiertos, la boca abierta y extendidas las alas. Y este deberá ser el aspecto del ángel de la historia. Ha vuelto el rostro hacia el pasado. Donde a nosotros se nos manifiesta una cadena de datos, él ve una catástrofe única que amontona incansablemente ruina sobre ruina, arrojándolas a sus pies.

Bien quisiera él detenerse, despertar a los muertos y recomponer lo despedazado. Pero desde el paraíso sopla un huracán que se ha enredado en sus alas y que es tan fuerte que el ángel ya no puede cerrarlas. Este huracán le empuja irremisiblemente hacia el futuro, al cual da la espalda, mientras que los montones de ruinas crecen ante él hasta el cielo. Ese huracán es lo que nosotros llamamos progreso. (Benjamin, 1940)

Y ello, porque el progreso, el mito de Prometeo redivivo en las figuras fáusticas del siglo XIX, que pensaba en línea recta el tiempo, en ascenso permanente, en donde la idea de sujeto –la identidad- y la historia –como campo de diferencias-, se conciliaban (ver: Campillo, p.15 y ss.), sólo puede desembocar en contradicciones que de algún modo ya estaban inscritas en el particular tejido que a fines del siglo XVIII unió esos elementos. Bien se podría pensar que el progreso es el intento conciliatorio de esas dos grandes invenciones modernas; por un lado la subjetividad, en donde a más de la identidad también estaba implicada la idea de libertad, y por otro la historia, lugar en donde emergen las diferencias y también los diferentes que han de ser dominados, para tratar de llevarlos en la línea evolutiva del tiempo a la condición de sujetos “libres”. El progreso sería el tejido entre estos hilos, entre esas dos líneas de fuerza, pero más allá, sería el intento de construir un entretiem po entre temporalidades distintas. Lo que se trataba de conciliar era el tiempo limitado del sujeto, ese corto periodo de su existencia, con el tiempo de una historia humana (la historia, propiamente dicha) y con el tiempo del planeta y del universo (la historia natural), que indefectiblemente lo superaban; el sujeto de tiempo limitado –cuarenta, cincuenta, a lo sumo ochenta años- debía dominar los tiempos de la historia humana y del cosmos que ya se sabía en el siglo XVIII que desbordaban los consoladores límites que La Biblia había establecido. Por eso, el intento colonizador, pero también la conformación museística, expresaban esa vocación de control del tiempo; la explotación de los recursos de la tierra –esa cuyo tiempo no percibimos y que tendemos a considerar como eterna-, de los hombres de otras latitudes –los exóticos que

viven en tiempos antes incluso de la historia propiamente dicha o en sus fases incipientes-, se vuelven imágenes del progreso en donde los verdaderos sujetos libres, ejercen su acto de soberanía y conciencia.

Y esa intentona de hacer el entretiempos, se vio reflejada en las ciudades a ambos lados del continente. No sólo porque se crearon espacios para otros tiempos –zoológicos, jardines botánicos, museos de historia natural, museos etnográficos, museos de arte, museos nacionales-, sino porque utilizaron en su decorado elementos que o bien traían de otros sitios –fruto de la rapiña y la ambición¹- o bien imitaron estilos de todas partes y de todas las épocas: fue justamente el siglo XIX, el siglo de Prometeo, el que –vaya uno a saber si por el hecho mismo de querer dominar el tiempo- no engendró una arquitectura propia y en cambio sí abrió el terreno al revivalismo y al eclecticismo, con estilos neogóticos, neo-renacentistas, neoclásicos, que produjeron marcas en la ciudad que hablaban más de orientaciones ideológicas que de una orientación estilística determinada². Verdadero kitsch, tal como lo señaló desde el siglo XX Hermann Broch y contra lo cual se empeñó Adolf Loos al calificar de delito semejante vocación decorativa; kitsch de la ciudad, pero también del interior de la vivienda burguesa y pequeño burguesa, que bien con artilugios traídos directamente –las chinerías y japonerías- o bien imitados industrialmente

¹ La marca más visible de ello son los obeliscos. Francia tiene dos traídos de Egipto, Italia tiene trece procedentes del mismo lugar, Inglaterra tres y Estados Unidos uno. Todo ello sin contar templos egipcios (como el Templo de Debod en Madrid, que llegó en pleno siglo XX gracias a la voluntad del totalitarismo), restos arqueológicos de distintas culturas y civilizaciones antiguas (momias, estatuas, estelas funerarias y demás) que llenan los museos europeos. En América Latina, Buenos Aires construyó su obelisco, al no poder traerlo de Egipto; mientras tanto, otras ciudades, han hecho de sus ruinas, elemento de su decorado: ciudad de México, y las ruinas aztecas, son buen ejemplo de ello.

² La preferencia por los estilos neogóticos era propia de un pensamiento conservador, mientras que el neorenacentista y neoclásico era liberal. Es el caso de Viena, como lo comenta Schoerske en su clásico libro, de muchas ciudades europeas, pero también de muchas ciudades latinoamericanas: los estilos dóricos y jónicos que se emplearon en las construcciones de los centros de gobiernos en las grandes ciudades (sedes presidenciales y de las legislaturas), los neogóticos y neo-románicos de muchas iglesias de fines del siglo XIX y principios del XX, e incluso las extravagancias constructivas de ciertas burguesías en ciudades de gran poder económico que imitaron estilos egipcios, flamencos, art déco, e hicieron incluso palacetes en miniatura que imitaban los castillos de ensueño de los relatos tradicionales europeos.

en Europa, provocaban el efecto de una suma de tiempos en un mismo espacio. Marcas multiplicadas en la ciudad y en la vida cotidiana, signos sin concierto, que venían a consumir el proceso de descaste de los signos que se había iniciado en el siglo XVI con la teatralidad barroca; marcas de un simulacro perfeccionado, que indicaban que si la ciudad era un teatro, lo era porque los escenarios se habían ornado para representar una obra sin orden ni concierto, sin principio ni fin –el fin de la historia se anhelaba, pero no se vivía-, y sobre todo, sin coherencia y relato que brindara tal posibilidad.

La ciudad toda se había tornado por tanto, en un palimpsesto, en una suma de tiempos y de espacios; en otras palabras, el intento por controlar el tiempo de la historia y el tiempo del cosmos, lo que produjo fue el encuentro ruinoso con la inmortalidad. El progreso en la ciudad moderna, no se puede por tanto medir con la cantidad de elementos dedicados a la producción, con unos supuestos niveles de bienestar –niveles por lo demás, variables y caprichosos-, sino con la ruinas que produce o con las cuales se adorna. El progreso en realidad, termina indicando el desajuste entre el tiempo de los hombres y el tiempo de la historia y el del cosmos; el progreso se evidencia en su fracaso y se entrevé en el desasosiego de Pascal, en la melancólica opción de Nietzsche por el lenguaje y la metáfora, en el implacable dominio de la realidad absoluta frente a las nimias realidades que nos creamos para hacer soportable nuestra existencia (Blumenberg). El progreso fracasando desde el principio se ve en las ciudades que alientan la indiferencia, pero no por la marca negativa que ello conlleva, sino porque la multiplicación signica hace que aun los humanos más expresivos, pasen desapercibidos en la marejada de personas que transitan una calle; indiferencia que denota la muerte de cualquier forma de relato coherente y abre las puertas a la palabra vacilante, al decir fragmentado –Nietzsche, Pessoa, Benjamin, Gómez Dávila (en Colombia)-, a la obra inconclusa –Broch, Musil, Kafka, Blanchot en Europa, Andrés Caicedo y Rafael Chaparro en la literatura colombiana, sólo por dar algún ejemplo conocido en América Latina-

y a las voces multiplicadas sin orden y concierto –Leopoldo Marechal en *Adán Buenosayres* y Cortázar en *Rayuela* (ambos argentinos)–; indiferencia que se ríe de los que reivindican el derecho a la diferencia, a querer ser visibles, cuando el mérito de este decorado multicolor, de la vaca multicolor como llamaba Nietzsche a la ciudad, es precisamente la invisibilización que resultó paradójicamente, del intento por querer verlo todo¹; indiferencia que nos hace entender que las metáforas modernas de la ciudad –teatro, organismo, máquina– aparecen como una forma de controlar lo incontrolable, de compaginar los tiempos incompatibles y que más bien, nos abren la comprensión de que la ciudad es un teatro de variedades, un espectáculo de feria quizás, con órdenes múltiples que muestran que no hay una organización única, y que produce multiplicidades porque es una máquina que funciona mal haciendo gala de su vocación por la inmortalidad...

¹ La dimensión panóptica de las relaciones de poder modernas se ven en la teatralidad; pero ello no implica un éxito de esas formas de poder, sino su rotundo fracaso.

IV. Hacia una máquina sin control

En 1861 el aventurero griego Plotino C. Rhodakanaty, residenciado en México, escribió la *Cartilla socialista, o sea Catecismo elemental de la Escuela Socialista de Carlos Fourier*. Dos elementos llaman la atención del texto, a más de la particularidad de ser escrito por un aventurero, que entre el anarquismo y el socialismo furierista, viajó al Nuevo Mundo convencido de que allí podría hacer lo que en Europa parecía imposible: una utopía. El primero de esos elementos es el tono cristiano de su propuesta; la raigambre en la idealización de la forma de vida descrita en *Los hechos de los apóstoles*, que le hacían pensar en Jesucristo como el primer revolucionario, el primer socialista y muy probablemente, el primer anarquista; de ahí, que el ejemplo estuviese en esa figura, quien había desafiado todos los poderes establecidos de su época y era por tanto el modelo de acción de quienes en el presente –en ese convulsionado siglo XIX– decidían revelarse contra el orden del mundo capitalista.

Hace dieciocho siglos que la humanidad se conmovía al escuchar la voz elocuente y sublime de doce pescadores inspirados que predicaban la doctrina de Jesús. Esa doctrina era la del *socialismo*.

Desde entonces los tronos opulentos de los césares vacilaron, próximos a caer y las cadenas de los esclavos crujieron próximas a romperse, espantando de tal manera a los tiranos, que el terror de los emperadores llevó su terrible odio hasta las catacumbas de Roma, donde se sepultó el cristianismo, para resucitar poderoso y fuerte y establecer la libertad extinguiendo la tiranía, hasta que introducidos en su seno los verdaderos fariseos, transformaron la sublime doctrina en la doctrina corrompida que desde los púlpitos proclaman ahora los hipócritas sicarios de las sectas religiosas. (*El utopismo socialista...*, p.189)¹

El segundo elemento, apunta a considerar a América, a México en este caso, como el lugar de la experimentación de una propuesta que debía servir de modelo a toda la humanidad, a todos los habitantes del orbe. Rhodakanaty como buen hijo del siglo XIX, partía de un presupuesto que aún con todas las críticas románticas al proyecto ilustrado, seguía siendo patrimonio incluso de los más entusiastas revolucionarios: la afinidad

¹ Todas las referencias que se hagan de escritos utópicos en América Latina, a lo largo de este capítulo, están tomadas del compendio *Utopismo Socialista, 1830-1893*, realizada por Carlos M. Rama y publicada por la Biblioteca Ayacucho de Venezuela (ver Bibliografía). Por tanto, se hará referencia a las páginas solamente y no a los nombres de los artículos de cada uno de los autores referidos.

espiritual de todos los hombres de la tierra, su terreno común y por tanto, la similitud de comportamientos ante situaciones similares. De ahí, que México para el aventurero griego, fuese un experimento que bien podía trasladarse a toda la humanidad, porque justamente de eso se trataba: de la gran comunidad humana, víctima de los mismos problemas en todas partes, y sobre todo, sometida al poder de unos pocos que subyugaban a la mayoría. Es cierto que al principio de su Cartilla, señala que la misma tiene por objeto que “las clases obrera y agrícola de México conozcan los principios científicos en los que se funda la doctrina *sociocrática*” (p.190), pero no es menos cierto que lo hace por cuanto los mexicanos son una parte de la humanidad, y no una particularidad en el orden del mundo; no hay singularidad de la pequeña comunidad, sino que el sueño es extrapolar las formas de lo comunitario idealizado –bajo la férula del cristianismo primigenio- a todos los hombres. Es la gran comunidad, no la que existe, sino la que ínsitamente se esconde en cada hombre y mujer del planeta, hacia donde se dirigen las palabras de Rhodakanaty. Impulso hacia la transparencia de lo humano, hacia la inmanencia de una supuesta humanidad; impulso que funda y hacia el cual se dirige este espacio de utopía de gran hermandad comunitaria, en cuya búsqueda no está exento el sacrificio propio y el de los demás, aunque lo más deseable para él, sería que todas las transformaciones se cumpliesen con concierto y orden. Forma sublime sin duda, es la que sueña este socialista y anarquista, que en su condición ingenua, revela una idealización que parte de una convicción insostenible: la igualdad del género humano. Sobre esa igualdad, se supone, el *ser-con* se podría refundar, o mejor todavía, se podría salvar.

Hoy la humanidad entera se conmueve con la regeneradora doctrina del *socialismo* que, germinando en los cerebros laboriosos de los grandes filósofos de la antigüedad, ha venido a provocar la revolución más grande de la era moderna. El sueño de los visionarios no fue más que un aviso. La visión va tomando las formas de la realidad. La utopía se va verificando. El perfeccionamiento social se pone en planta; pronto, muy pronto, el antiguo edificio de las rancias preocupaciones quedará derribado y sobre sus ruinas se levantará una nueva sociedad llena de luz y de civilización donde la armonía entre todos los seres racionales venga a formar la verdadera felicidad de éstos. [...] Por eso hoy que la idea del *socialismo* germina espontáneamente e inconscientemente entre las masas del pueblo, porque su conciencia interior le revela por una intuición secreta que sólo esta doctrina eminentemente filantrópica y humanitaria es la que puede conducirlo a su más completo bienestar, y teniendo la más firme convicción de ello, me he determinado a formar la presente Cartilla con el objeto de dar a

conocer las elevadas tendencias de la doctrina de que me vengo ocupando. (*Ibíd.*, pp. 189-190)

La *Cartilla* de Rhodakanaty no es empero, más que un cúmulo de preguntas y respuestas que, como toda cartilla al servicio de cualquier doctrina, el prosélito debe aprender; conjunto de preguntas y respuestas que determinan una serie de principios que determinan una acción; acción que a su vez, se debe tornar ejemplo y sobre todo, que será exitosa por estar fundada en esos dos elementos: la verdad de antiguo venida de Cristo, y la idea de una comunidad tan amplia como lo es la humanidad.

Ingenuo podría ser el calificativo que hoy daríamos al texto de este aventurero, pero en su misma ingenuidad revela –quizás por la insuficiencia argumentativa, por la simpleza de su efectismo retórico- un rasgo del pensamiento político del siglo XIX (la comunidad nacional) y del XX (la comunidad de naciones), y sobre todo, vincula dos aspectos que ya hemos señalado: el cristianismo y el ideal comunitario. Un modelo de humanidad que bajo la idealización de la vida de los apóstoles en los primeros tiempos del cristianismo, permite pensar en una hermandad general y una felicidad total.

No es fortuito, por tanto, que sea América el terreno de dichas propuestas e incluso de su concreción –o al menos de su intento- en distintos momentos de la historia del siglo XIX y de principios del siglo XX; América, para muchos todavía el lugar de lo nuevo, es el territorio en donde lo primigenio revela el tono de una verdad perdida que puede ser fácilmente recuperada: la hermandad original, que el despliegue civilizatorio ha difuminado, ha distorsionado o simplemente ha inhibido. Ya lo decíamos en la presentación general de este texto, cómo desde los primeros tiempos de la Conquista y la Colonia, el modelo utópico se quiso realizar; evocábamos la figura del padre Vasco de Quiroga, sus hospitales-pueblo y su afán de trasladar al Nuevo Mundo el modelo utópico de Tomás Moro. Lo dijimos también –en la Introducción- que esos sueños de orden utópico habían motivado (bajo el peso de la tradición medieval y bajo la apropiación de los libros de arquitectura de Vitruvio) las formas constructivas de las ciudades latinoamericanas: la disposición ortogonal y la jerarquización del centro a la periferia. Lo que sin embargo, llama la atención para el siglo XIX, es la permanencia de esa imagen de terreno propicio para las experimentos, como si el rasgo prístino e

impoluto de América Latina no se hubiese perdido en cuatro siglos de ocupación europea, de su consecuente mestizaje biológico y cultural, y sobre todo, de la inevitable vinculación del continente a la cultura occidental; como si lo exótico que hacía y hace lugar en el continente, no fuese el testimonio de culturas tan complejas como las que trajeron los portadores de la civilización cristiana –y de ahí, su capacidad de resistencia hasta hoy-, sino la prueba irrefutable de lo primigenio y lo auténtico¹. Imagen de pureza que hace del continente el lugar privilegiado para los experimentos y para el ensayo de las utopías.

Robert Owen, utopista si lo hay, argüía precisamente desde ese supuesto rasgo primigenio, la necesidad de construir una de sus colonias en donde podría emerger el hombre nuevo que tanto había deseado, que había defendido tanto en Europa como en Estados Unidos. En 1828 –por tanto, mucho antes que Rhodakanaty-, luego de su fracaso de *New Harmony* en Estados Unidos, luego además, de los experimentos que había realizado entre 1800 y 1822 en New Lanark en Escocia, Owen había mirado hacia Latinoamérica como el lugar en donde podría hacer realidad su sueño.

Con sus experimentos en Inglaterra y Escocia, ha averiguado los principios de la ciencia, por medio de los cuales se puede formar un carácter superior a los niños que no están enfermos física o moralmente, y con los que pueden crearse grandes riquezas para *todos* y sin daño de *nadie*.

Con sus experimentos en los Estados Unidos, ha descubierto las dificultades que las instituciones y las preocupaciones que hoy existen han creado entre la población adulta para cambiar el antiguo modo de ser de la sociedad por el nuevo, con las leyes y las formas de gobierno actuales.

Así, se ha convencido de la necesidad de comenzar la regeneración del modo de ser de la raza humana, en un *país nuevo* en que las leyes y las instituciones se formen de acuerdo con los principios en que se funda esta gran mejora. (*Ibíd.*, p. 186, subrayado nuestro)²

¹ Esa imagen perdura hasta hoy. El éxito de la literatura latinoamericana de los años sesenta del siglo pasado, el boom latinoamericano como fue conocido, en buena parte –consideraciones aparte sobre su innegable valor literario- se debió a la imagen de una América exótica: ciudades de fantasmas, hombres con cola de cerdo, mariposas amarillas, mujeres que ascendían al cielo en cuerpo y alma, etc. Aún hoy, las costumbres latinoamericanas son vistas desde ese exotismo; lo curioso es que los procesos migratorios hacen que muchos vean también en las costumbres europeas –en el uso del cuerpo, de sus hablas, de sus formas de vida cotidiana-, algo si no exótico, sí por lo menos extraño e igualmente “aterrador” o “fascinante”. Por otra parte, cabe recordar como la Iglesia Católica llama a América Latina, el “continente de la esperanza”...

² Aunque escrito por el propio Owen, el texto se presenta escrito impersonalmente, como si hablase de otro y no de el mismo.

Sueño frustrado, como hoy sabemos, pero que revela el tono de novedad y posibilidad absoluta del continente y en especial, de todo aquello ubicado al sur del Río Grande; tono de novedad, que aún en un autoproclamado no cristiano como era Owen, no dejaba de traslucir el sustento cristiano de esta utopía que se pretendía consecuente con la Ilustración. Ello porque si bien se buscaba construir una sociedad “con individuos de cualquier nacionalidad cuyo ánimo sean tan ilustrado que se haga superior a las preocupaciones de la localidad, y su único objeto será mejorar la condición del hombre” (p.184), lo cierto es que el propósito final era que se lograra en la práctica, por medio del conocimiento y el uso de la razón, “la paz en la tierra y la buena voluntad entre los hombres” (p.185) Conciliación doble, de una paz ideal, amparada en el modelo cristiano, y de la búsqueda de unos fines modélicos para toda la humanidad, ya que allí se podría ensayar una forma de organización social que estuviese a tono con “el aumento de los conocimientos humanos, el progreso de las ciencias y, más que todo, los prodigios de las invenciones mecánicas y de los descubrimientos químicos, que evitan la necesidad de muchos trabajo manual.” (p.185) Modelo ideal por tanto, que hace que esas sociedades, esas nuevas comunidades modelo que hablaban a toda la comunidad humana, se ajustasen además al cambio técnico, al mundo de la máquina, al mundo de las ciencias positivas –como entonces se decía- y que por tanto, brindarían el camino más acorde con los tiempos.

No es fortuita la alusión de Owen a la ciencia y al saber de su época, al despliegue técnico y a su injerencia en las formas de trabajo y de vida; no es fortuito, aunque en el propio utopista inglés, el modelo como tal, no le permite articular algo que para nuestros intereses resulta más interesante: dichas colonias, que habrían de configurar espacialidades, e incluso que se plantearían como ciudades de nueva fundación, fueron vistas con el tiempo como máquinas, como *ciudades-máquina*. Frente a la concepción teatral de la urbe, el siglo XIX toma de las transformaciones de esta primera revolución industrial, del saber de la época, de las transformaciones que ello trajo en los cuerpos, decimos, toma el arsenal lingüístico para desplegar una nueva metáfora para la ciudad: la *ciudad-máquina*, la *ciudad como máquina*. Metáfora que no toma el relevo de la teatral –difícilmente puede cuestionarla e incluso prescindir de ella, porque del comportamiento

humano también se trataba en todo caso-, y que venida del mundo de la utopía, no deja de tener la paradójica alternativa de ser la respuesta de los más rousseauianos hombres del siglo XIX, a las inquietudes que el ginebrino había planteado al finalizar el siglo XVIII. Si el teatro de las simulaciones modernas era visto con recelo, lo cierto es que para muchos, ello obligaba –y en buena parte las experiencias revolucionarias alentaron esa posibilidad- a reformar la sociedad, a establecer un nuevo contrato sobre condiciones diferentes a la que se habían tenido hasta entonces; un nuevo orden, un nuevo contrato social, e incluso un nuevo proceso educativo –que en el caso de Owen y Fourier era muy marcado- se imponía. Rousseau seguía latiendo detrás de todos estos intentos –quizás hasta en la vertiente más panfletaria y por tanto, más utópica de Marx y Engels-, y era claro que se trataba de recuperar la bondad natural de la especie humana, que tantos años de civilización, incluso del cristianismo pervertido luego de la muerte de Cristo y de la vida de sus primeros apóstoles, había obliterado; se trataba de recuperar lo más natural –bien fuera en forma de disposición a la bondad, o bien en la orientación de las pasiones básicas hacia fines determinados-, lo que parecía sustentar muchas de las propuestas utópicas del siglo XIX y sobre todo, de las que ya en la segunda mitad de esa centuria se hicieron. Entonces, la imagen de la máquina, aparecía como la alternativa para recuperar esa naturaleza primaria, como la vía más expedita para construir un nuevo orden sobre el respeto de la condición natural.

En este sentido, dos ejemplos resultan interesantes. El primero, es el del norteamericano Albert Kinsey Owen (1847-1916), quien planteaba, también para la zona del norte de México –región de Sinaloa-, la construcción de una ciudad utópica que tendría como primera característica el que sería una comunidad que fundaría no un pequeño villorrio, sino una verdadera metrópoli; construcción paradójica, que sólo sería posible si esa *comunidad metropolitana*¹, se manejaba bajo los ideales de lo funcional que implicaba la organización de la producción cuyo modelo por excelencia era la máquina. Kinsey Owen², ingeniero constructor de ferrocarriles, muestra en su propuesta, el intento por conjugar los sueños de la armonía y la plenitud que se suponen propios de la vida comunitaria, con los de la técnica moderna que harían de la Ciudad del Pacífico una

¹ La paradoja radicaba justamente en esta conjunción de sustantivo y adjetivo tan problemática

² Cabe anotar que no tiene ningún parentesco con Robert Owen.

ciudad nueva, libre de conflictos y tensiones, y sobre todo, donde la justicia y la igualdad fuesen posibles.

Amo soñar con Nueva Ciudad –con la Ciudad del Pacífico (Pacific City)- que se deberá levantar en las orillas de la bahía de Topolobampo, en la lejana Sinaloa, en los bordes del Golfo de California, en el noroeste de México.

Amo soñar con ciudades de una gran comunidad que se asocien para el trabajo de su vida en una compañía, constituida para construir, por y para ellos mismos, la ciudad mejor situada, más bella y más grande de la tierra –una residencia campestre, una ciudad en la que se combinarán las metrópolis, con sus comodidades, diversiones y lugares de cultura, y el campo con sus prados, setos y sombras verdes; un balneario marítimo en el cual los lugares para bañarse, para pescar y navegar estarán a una hora de distancia de los lugares para la industria, el comercio y la vivienda; una ciudad en la cual cada ciudadano tendrá ocupación escogida por él mismo, participación suficiente en los bienes de este mundo y un ocio elegante que le permita gozar de la vida en todos sus buenos placeres y las ventajas modernas (p.239)

Y sin embargo, esa metrópoli, esa *Pacific City*, estaría preñada de elementos que serían las antípodas de la vida urbana que se venía desplegando en Europa y en los Estados Unidos; sería una ciudad silenciosa, con noches y mañanas en donde tan sólo el canto de los pájaros hiciese compañía. Sería también una ciudad, arborizada, que evitaría la contaminación, que de la técnica moderna tomaría lo más benéfico –la electricidad, el teléfono, el telégrafo y el gas-, y de este modo “no habrá humo, cenizas, polvo, silbatos de vapor” (p.241); una ciudad que evitaría el lastre de otros tiempos que todavía se perpetuaban en las ciudades de principios del siglo XX¹, y al mismo tiempo controlaría las que se suponen las peores consecuencias de la vida urbana moderna². En últimas, una urbe que serviría de control ante el *ethos* que imponía el despliegue del capitalismo industrial y que justamente evitaba, lo que en opinión de este ingeniero, era lo prioritario: garantizar la producción y la circulación de mercancías. Por ello, en esta ciudad soñada –especie de santuario masivo, parque de silencios, casi un jardín botánico con residencias- se evitaría la presencia de individuos que encarnaban lo peor del despliegue del capitalismo, y que le daban ese tono azaroso, similar a los viejos juegos y

¹ “Amo soñar con una ciudad en la que no habrá caballos, vacas, cerdos, cabras, perros, gatos, gallinas y otras criaturas de alboroto, suciedad y desorden” (p.241)

² “Amo soñar con una ciudad en donde no habrá cantinas, timbas o burdeles –una ciudad en donde los muchachos y las muchachas estarán tan lejos de malas influencias en las calles como en sus hogares, de día o de noche” (p.241)

al mundo de las apuestas:

Amo soñar con una ciudad en donde no habrá bolsa de valores o de productos y todos sus especuladores, en donde el juego de ruleta o de naipes, la plaza de toros, la pelea de gallos, el encuentro de box y la carrera de caballos quedarán prohibidos para siempre.[...]

Amo soñar con una ciudad en donde el corredor, el traficante, el agente viajero, el especulador en terrenos y el prestamista no serán permitidos, en donde cualquier *interés* será considerado como *usura*, en donde se alentarán la participación en las ganancias, en donde la cooperación tomará el lugar de las competencias y en donde los hombres marrulleros y las mujeres corruptas no encontrarán ningún aliciente para ejercer sus vocaciones. (pp. 241-242)

La ciudad máquina soñada por Kimsey Owen era por tanto, una máquina que funcionaría pensando en la producción, quitando espacio para todo aquello que no garantizara ésta y a la vez, una adecuada y equitativa distribución (también, como Robert Owen, pensaba en un sistema de cooperativas); una máquina, tal como correspondía a este periodo, que tendría en la electricidad su gran aliado, y que encontraría allí el combustible para que se lograra edificar aquel monumento a la paz, a una ciudad de paz, que sería, de nuevo, modelo para el resto del mundo. La máquina perfecta funcionaría por tanto, para garantizar un futuro mejor, sino para toda la humanidad, al menos sí para un grupo de hombres y mujeres que serían la simiente de un tiempo mejor; una máquina modelo de disciplina y control -lección bien aprendida de las fábricas-, y al mismo tiempo, receptora de las mejores corrientes del mundo, de las mejores ideales; una máquina, una ciudad-máquina ideal, para seres con ideales, que harían de todo lo ideal, el motor, el combustible, la fuerza eléctrica necesaria para construir todo lo mejor y lograr la perfección.

Amo soñar con una comunidad ideal -con un pueblo ideal que luchará para siempre por la vida ideal, la religión ideal, el hogar ideal, el sentimiento ideal, lo ideal en la industria y lo ideal en la perfección. (p.244)¹

¹ La ciudad efectivamente se construyó y hoy existe, y se llama Los Milchos. Obviamente, no tiene nada que ver con el sueño de Owen, ya que éste autorizado por el gobierno mexicano emprendió una colonización con otros norteamericanos, fundó una sociedad de crédito para facilitar el proceso colonizador. La empresa funcionó de 1886 a 1896, y se formó como colonia agrícola. La mala administración de la empresa dio al traste con la misma y al final, otro norteamericano, Benjamin Francis Johnston, funda una empresa azucarera en la zona y es quien termina por fundar la población en 1903. Hoy cuenta con casi 300.000 habitantes.

Pero la ciudad máquina no sólo se encarnaba de esta forma, sino que también adquiría otros procesos o al menos, se pretendía construir bajo otros presupuestos o más todavía, bajo el dominio de otro combustible. Un segundo ejemplo de ciudad-máquina utópica, es el del italiano Giovanni Rossi quien en 1890 funda cerca de Palmeiras (región del Paraná, en Brasil) la colonia de Cecilia; una colonia anarquista con fundamentos a su vez, en los presupuesto de Fourier. El italiano, quien ya había intentado fundar en su país su proyecto de colonia agrícola, centrada en la idea de un colectivismo anarquista, viajó al Nuevo Mundo con la esperanza de realizar lo que en el Viejo Continente parecía imposible; incluso con la aquiescencia del emperador Pedro II, Rossi funda su colonia, con 200 habitantes, la mayoría de ellos hombres sobre un particular enfoque: el despliegue natural de las pasiones como fundamento para la construcción de la vida social. En este sentido, bajo el ideal del amor libre, la colonia de Cecilia no plantea una organización de la producción, cuanto una liberación de las energías sexuales que son – en opinión de su fundador- el verdadero motor e impulso de toda forma de vida. En parte, sus argumentos se fundaban en la biología de la época, pero sobre todo, en las observaciones históricas y sociológicas de Fourier, Morgan y Engels quienes –cada uno a su manera y con distintos enfoques- también veían en el juego de la sexualidad un componente fundamental para el funcionamiento económico y para la transformación social. Por eso Rossi, ya en su texto de 1876 –escrito mucho antes de venir a América-, llamado *Una comuna socialista* alienta la disolución de la familia burguesa como uno de los ejes fundamentales de las transformaciones sociales que han de venir; transformación de la familia que viene aparejada con la instauración del anarquismo –es decir, la reinstauración del orden natural-, la distribución de la riqueza –ningún patrimonio puede ser individual, ya que el mismo se ha hecho del trabajo de generaciones precedentes y por tanto, es un patrimonio colectivo-, y el fin de las religiones –ya que la ciencia ha demostrado que las fuerzas y leyes naturales, no son compatibles con la idea de dios-. La familia debe ser reemplazada por las uniones en donde sea el amor, y no la conveniencia, lo que determine el tiempo de duración de las mismas; para Rossi, de hecho, no existen uniones perdurables ni existe tampoco la ley de que sólo se ame a una persona a la vez. De este modo, piensa el amor es una fuerza informe, múltiple y sobre todo, incontrolable.

Este gentil sentimiento, que viste de formas poéticas una ley ineludible de la naturaleza, en el mayor número de los casos, no es eterno ni exclusivo. A la felicidad, a la ebriedad, a la paz de un día, a menudo sucede la frialdad, la indiferencia, el aburrimiento. Aquí de nuevo la prostitución conyugal. Antes que a él se agregue la ruina y la traición, nosotros socialistas por dignidad humana, desearíamos que los dos se separaran con la misma libertad con que se han unido. En una palabra que el amor sea el único vínculo que una la mujer al hombre y que, cuando este cese, la unión se considere como una basura moral. (p. 248)

Un hombre como Rossi, que cree en la “sincera y delicada pluralidad de los afectos” (*Ídem.*), vincula paternalismo, poder patriarcal y poder estatal, y por tanto encuentra que la alteración del orden familiar es un componente fundamental del cambio social; encuentra que la nobleza y naturalidad de los afectos, son suficientes para acabar males como la prostitución, las enfermedades venéreas y el sometimiento de la mujer¹; y sobre todo, encuentra que todo ello acerca al hombre a su condición de ser natural y lo aleja del artificio social que ha construido como una especie de castigo auto-impuesto. De ahí, que en 1895, luego de que la Colonia de Cecilia hubiese fracasado – entre otras cosas, porque había más hombres que mujeres-² publicase un artículo en la prensa argentina, en el cual enfatizaba la importancia del amor libre como fundamento del nuevo orden social.

El artículo llamado *Un episodio de amor en la colonia socialista Cecilia*, pretende ser un relato autobiográfico, en el cual se narra la historia de un triángulo amoroso que se sobrelleva con altura, respondiendo a los deseos de todos los implicados, aceptando la condición de la mujer y sobre todo, haciendo corresponder el comportamiento humano con el comportamiento que la naturaleza misma ha impuesto a todos los seres. Bajo el principio de que, “amar más de una persona contemporáneamente, es una necesidad de

¹ “Burgueses que, casi en cada casa, practicáis el adulterio que es la forma menos digna del amor libre, que a la mujer del amigo la contamináis con vuestra sífilis; que compráis la hija al pobre, cuya esposa e hija oprimís, solamente por disfrutar de su adolescencia; paladines de la familia burguesa, defendedla, pero por lo menos más honestamente –si es posible– vuestro muro, ese nido de egoísmos.” (*Ídem.*)

² Lo cual no es la única razón. El mismo señalaba en una carta de 1895, que la misma se había disuelto por la pobreza de la colonia, por su falta de recursos. “Cayó porque fue pobre, y fue pobre porque principió con poquísimos recursos, con personas incapaces para los trabajos agrícolas, y porque se encontraba sola en el mundo, que le era económicamente extranjero. El entusiasmo es un estado nervioso excepcional que no puede durar siempre, y el entusiasmo decayó entre los cecilianos. Gozábamos de la libertad en nuestras relaciones internas, pero nos faltaba el bienestar material, y el hombre estima y desea algo más de lo que posee...” (p.273)

índole humana” (p.262), Rossi arguye aunando ejemplos tan dispares como los del hombre y las plantas, para sustentar el naturalismo que soporta esta condición:

Fisiológicamente, el amor es el perseguimiento de la voluptuosidad cuya consecuencia involuntaria es la perpetuación de la especie. Fisiológicamente, el macho goza, dentro del límite de sus fuerzas, de cuantas hembras encuentra dispuestas al acoplamiento; y cada hembra, en la época de la ovulación, goza cuantos machos halla. Entre las plantas fanerógamas –donde los sexos están mejor caracterizados- la promiscuidad es la ley, la monogamia es la excepción. (Ídem.)

Y luego, sin transición clara, la misma fuerza que impulsa a las plantas, afecta también a los animales y a los humanos; con la única diferencia de que éstos, han creado, en el patriarcado, un orden contranatural.

Las flores negaron la fabula de la monogamia y de la fidelidad conyugal. Asimismo entre los animales la monogamia es una excepción, casi toda encerrada en el orden de los pájaros, donde la obra de la incubación y los cuidados de los pequeñuelos la hacen necesaria.

En la historia primitiva de la humanidad encontramos el matriarcado; mucho más tarde, y bajo la influencia de razones económicas y políticas, vino el patriarcado poligámico y después el matrimonio monogámico. (p. 263)

Testimonios biológicos e históricos son convocados por tanto, para refrendar su propuesta: establecer un orden natural, que recuse los artificios políticos y económicos que han desvirtuado la verdadera naturaleza del ser humano. Argumentos biológicos que aparecen además, porque la línea del artificio sin duda, era vista como el límite y por tanto, como el juego de la finitud de la especie; como tal, los humanos sólo podrían volver por la senda correcta, si emprendían una lucha contra lo que habían naturalizado a lo largo de una historia demasiado extensa y sobre todo, a contrapelo de lo que eran su verdadera fuerza, su verdadero motor, su verdadero impulso: el deseo sexual liberado. La invocación del amor libre por tanto, no era tan sólo una hecha para asustar o *épater le bourgeois*¹, sino para poder por ese medio encontrar el camino hacia un nuevo modelo económico, político y sobre todo, educativo.

Ahora bien, dos consecuencias se derivaban de su propuesta socio-sexual. La primera el

¹ El epígrafe del artículo reza del siguiente jaez: “Si la verdad te espanta, no leas; porque este librito está, para ti, lleno de espantos.” (p. 253)

que las relaciones económicas se normalizarían y naturalizarían, cuando “todas las mujeres [sean] consideradas como posibles amigas y todos los niños como posibles hijos¹. Entonces el afecto de las mujeres más bellas y seductoras será el premio anhelado por cada hombre” (p.270), y no las ganancias económicas que conllevan el sometimiento de los otros y sobre todo, de la mujer. Y en este mismo orden de ideas, la educación –segunda consecuencia- sería un acto de amor; no se trataba, según Rossi, de adquirir muchos conocimientos, sino de la transmisión de virtudes nobles (en tanto naturales) por medio de este amor, ya que “todos se vuelven mejores amando; sienten la influencia moral que recíprocamente ejercen, una sobre otra, dos inteligencias enamoradas.” (*Ídem.*)

Sin duda, no era la primera vez que una propuesta y una intentona de este tipo, se hacía en el siglo XIX. Experiencias como las de John Humphrey Noyes al fundar la comunidad de Oneida en los Estados Unidos² (que prefería hablar de “matrimonio complejo” y no de amor libre), ya habían marcado una pauta para la intentona de Rossi. A ello se sumaban la consideraciones teóricas de Morgan sobre el “maridaje complejo” –que tanto habían incidido en la perspectiva evolucionista de la familia y la propiedad, en la obra de Engels, que también era un referente implícito en las consideraciones de este anarquista italiano-; como las reflexiones de Fourier y de Kropotkin en su obra de 1889, *El apoyo mutuo, un factor de evolución*, quienes también pensaron el componente pulsional como elemento clave para enderezar el orden productivo del capitalismo y plantear otro orden distinto³.

¹ Cabe anotar que el proyecto de Rossi también implicaba abolir el mal llamado “instinto maternal”. Los hijos son responsabilidad social y no tan sólo de la mujer, a quien se le ha negado su capacidad de amar condenándola a ser madre.

² Bajo la convicción religiosa de la perfección de todos los hombres, luego de la segunda venida de Cristo, este predicador proscrito norteamericano, fundó en 1848 la comunidad de Oneida, cerca de Nueva York y creó varias sedes alternas en distintos lugares de Estados Unidos y Canadá. Eje de su vida comunitaria era el matrimonio complejo y el control natal –valiéndose de la contención eyaculatoria-, y el hecho de que nadie estaba comprometido con nadie y que los hijos que nacían en un régimen regulado y eugenésico, eran colectivos.

³ Incluso Rossi señalaba que todas esas prácticas y reflexiones teóricas no encontraban la expresión adecuada para lo que él pretendía en la vida sexual de los hombres. Por eso, en vez de “amor libre”, que fue de lo que habló a lo largo del artículo, al final dice que prefiere las expresiones “abrazo anarquista” o “beso amorfista”, “que me parece significa más claramente la negación de toda forma doméstica en las relaciones sexuales.” (p.272)

Sin embargo, dos observaciones se hacen necesarias con respecto a Rossi. Por un lado, el que justamente la producción y sus condiciones son lo que menos atiende en toda su propuesta. Fourier había señalado que el valor de toda esta revolución sexual, radicaba en el reordenamiento de la producción, para hacerla más eficaz y sobre todo, para garantizar la distribución de lo que se produjese; era claro para él, que bajo la forma capitalista, la ganancia individual, antepuesta al bienestar colectivo, era manifestación de una vida sexual en donde predominaba el poder patriarcal; por ende, alterar el orden familiar, anteponer el impulso sexual, era una manera de cambiar la forma económica. Pero Rossi no aclara en ningún lugar como su proyecto socio-sexual ha de tener injerencia directa en la vida económica de la colonia –apenas lo insinúa, como lo vimos, y la solución no tiene en cuenta la dinámica misma de la Economía, como si estaba en Fourier- y menos aún, del resto del mundo; se solaza con la imagen de un amor libre, de un “beso anarquista” y con el supuesto de unas benévolas fuerzas naturales que harían soportable en los hombres y mujeres del futuro, la realidad que se produciría al desencadenarlas: la pulsión liberada sería suficiente para ajustar la economía, para resolver lo pedagógico y para realizar sin violencia la revolución necesaria.

Por otra parte, el texto con su tono provocador, lo dijimos, hace parte de una lista de otros y de prácticas del siglo XIX, que en alguna medida apuntaban a lo mismo o a similar situación; pero lo que se revela además, es que hace parte de una cadena mucho más amplia y es la de un sexo vociferante, hablado, estudiado y analizado en todos sus detalles. Lo que más llama la atención del texto del italiano, sobre todo del que relata la escena de amor, es el tono de confesión que el mismo tiene; una confesión que pretende ser una provocación y que incluso quiere ser la contraparte de las prácticas de las familias burguesas que en el adulterio y la infidelidad resolvían su antinatural conformación familiar. El amor libre, el abrazo anarquista o el beso amorfista, eran más dignos que el amor furtivo en el burdel, que el o la amante de turno, y en general que todo aquello que habían descrito con lujo de detalles los escritores del siglo XIX, cuando hacían de la ciudad el escenario de la imposturas y de la pesadez de la familia burguesa. Sin embargo, vistas las cosas en la distancia, quizás la diferencia no sea tanta entre uno y otra forma de resolver los llamados de esta supuesta “fuerza natural”. Rossi nos habla

de un amor sin culpas, de una mujer compartida y de dos hombres que aceptan la situación sin perder su amistad; nos ofrece, con la estrategia del melodrama folletinesco, una escena de aventuras sexuales y amorosas, tan simple en sí misma, que no deja de sorprender que en alguna medida hubiese espantado a alguien. Bajo la estrategia confesional, quizás estaba descrita la forma en que la culpa todavía hacía lugar en los tres protagonistas de tan particular descripción; una culpa que se quería expulsar a toda costa, pero que seguía acompañando –en tono de desasosiego- a quienes habían optado por esa dimensión.

He aquí por qué me torturaban las explosiones de desesperación que, en los comienzos, vencían a Aníbal, cuando abraza y besaba nuestra Eleda, susurrándole entre lágrimas:

- ¡Cuánto sufro, qué loco soy! Lo sé que continuas queriéndome, que me quieres más que antes. Pero tengo miedo; miedo de que ames a *Cardias* más que a mí, porque es más inteligente que yo. Te quiero demasiado, y soy injusto contra el compañero. Hago mal; lo veo, lo siento; me vuelvo tonto, me volveré loco, quisiera morir. Quiéreme mucho, porque yo te quiero tanto.

He aquí por qué estoy contento ahora, que, entre Aníbal, Eleda y yo, hay una perfecta ecuación de afectos, y los cuidados de uno, por uno, no turban la serenidad del otro. (p.261)

Ecuación de los afectos que en todo caso, hablaba del supuesto orden natural y científico que respaldaba la propuesta libertaria de Rossi, que le daba un aire de cientificidad a un proyecto político. El sexo, tal como se revela en las páginas de la historia de amor entre tres, no puede inscribirse más que en las fuerzas de la naturaleza, en una ciencia de la sexualidad –torpemente esbozada al unirla a una práctica de todas las especies vegetales y animales- y no en un *ars erótica*, en un saber del cuerpo y sus placeres; como texto con pretensiones científicas, la naturalización de la pulsión sexual era suficiente para sustentar su proyecto libertario, inhibiendo de este modo, la explosión de todos los artificios que implica el uso de la sexualidad. De ahí, que su estrategia confesional –a la vez modélica- no deje de inscribirse en la mucho más amplia estrategia moderna de creer que la confesión es el camino de la libertad; de ahí, que Giovanni Rossi sea más bien el ejemplo de quien ha:

... caído en la celada de la astucia interna de la confesión para que preste un papel fundamental a la censura, a la prohibición de decir y de pensar; también es

necesario haberse construido una representación invertida del poder para llegar a creer que nos hablan de libertad todas esas voces que en nuestra civilización, desde hace tanto tiempo, repiten la formidable conminación de decir lo que uno es, lo que ha hecho, lo que recuerda y lo que ha olvidado, lo que esconde y lo que se esconde, lo que uno piensa y lo que piensa no pensar. (Foucault, 1976, p. 76)

Cientificidad aparente, ciencia del sexo y ciencia de la política, se unen en esta imagen utópica; juego metafórico que apela a una máquina social cuyo combustible y motor a la vez, es esa fuerza sexual sustentada desde la apropiación del saber médico-biológico y desde el testimonio histórico y sociológico; máquina que como buena máquina moderna ha de funcionar con un adecuado motor de combustión interna, que hace que lo social en sí mismo, si logra canalizar adecuadamente las fuerzas de ese impulso, ha de producir la verdadera vida feliz; máquina de control en últimas, porque las fuerzas de lo sexual quizás ya estaban desatadas y no por obra de la voluntad de un revolucionario – de la tendencia que fuese-, sino por la dinámica misma de aquello que tanto criticaban. En otras palabras, la ciudad capitalista era la que en verdad había desatado las fuerzas, no sólo sexuales, sino todas las fuerzas y había empezado a desbaratar todos los vínculos (no sólo el de la familia); la ciudad, tornada en máquina, ya no como estrategia metafórica para tratar de comprenderla, sino en la práctica, había servido para descodificar lo que antes se crea fuertemente reglado, ajustado y bien determinado. No deja de ser curioso, que la imagen de la máquina aparezca como instancia para controlar el efecto disolvente de la vida urbana, del teatro que caía; no deja de llamar la atención, que el malestar frente a la Modernidad, haya obnubilado lo que Marx y Engels habían señalado como la fuerza disolvente de la burguesía, como la capacidad de una clase social de vivir revolucionando todo¹.

¹ “La burguesía ha despojado de su *aureola* a todas las actividades que hasta el presente eran venerables y se contemplaban con piadoso respeto. Ha convertido en sus obreros asalariados al médico, al jurista, al cura, al poeta y al hombre de ciencia.

La burguesía ha arrancado a las relaciones familiares su velo emotivamente sentimental, reduciéndolas a meras relaciones dinerarias. [...]

La burguesía no puede vivir sin revolucionar permanentemente los instrumentos de producción, vale decir las relaciones de producción, y por ende, todas las relaciones sociales. [...] Todas las relaciones firmes y enmohecidas, con su secuela de ideas y conceptos venerados desde antiguo, se disuelven, y todos los de formación reciente envejecen antes de poder osificarse. Todo lo estamental y estable se evapora, todo lo consagrado se desacraliza, y los hombres se ven finalmente obligados a contemplar con ojos desapasionados su posición frente a la vida, sus relaciones mutuas.” (Marx y Engels, 1848, pp. 42-43, subrayado nuestro) La idea de aureola que aparece en este texto de Marx y Engels, nos recuerda a Benjamin y más allá a Baudelaire.

Es la ciudad moderna, la descrita por los escritores del siglo XIX, la que comprendieron hombres como Marx y Engels, la que se sustenta en fuerzas incontrolables y que evidentemente les permite pensarla como una máquina; una máquina en todo caso, que al contrario de los sueños utópicos, no puede funcionar idealmente ni perfectamente, sino con tropiezos y fallas inherentes a su desenvolvimiento. Si la metáfora tiene cabida para pensar la vida social y en particular las urbes, lo hace al modo en que se señalan el carácter disfuncional de la máquina y no su operatividad perfecta y adecuada: las fuerzas sexuales estaban desatadas, pero no para volverse tan sólo objeto de un saber casi científico de la sexualidad, sino como práctica de placeres, de riesgos, e incluso de cercanía con lo tanático; la vida familiar estaba en entredicho, no porque hubiese infidelidades, amoríos y adulterios, sino porque como unidad productiva estaba sometida a los avatares del funcionamiento de ese gran mecano social; la mujer no necesitaba vociferar su sexualidad como quería el revolucionario, o no aguardaba a que Freud vinculara el espasmo histérico con el orgasmo sexual, para encontrar el camino de su liberación, porque en la estrategia de control familiar instaurada en el siglo XIX ella tenía poder: educar a los hijos, orientarlos ideológica, política y socialmente; ser en fin, la dueña y señora de un hogar. No era la vida de *Los hechos de los apóstoles* lo que añoraba el obrero, sino acceder al mundo de las mercancías que para muchos eran fetiche y que en cuanto tales, eran la evidencia de un mundo que alentaba la novedad, la vocación por lo nuevo, y por la transformación constante; era incluso, detrás de este afán de apropiación de la mercadería, que se encontraba la verdadera fuerza disolvente.

Por eso, al contrastar estas utopías, en particular las dos últimas –la de Kimsey Owen y la de Rossi–, se tiene la impresión de que para América lo que se quería evitar era justamente el proceso de disolución de lo más firme, tal como ocurría ya en Europa y en los Estados Unidos. Las utopías eran propicias en el suelo americano, en particular el latinoamericano, porque se podía tomar lo mejor del mundo moderno, depurándolo de sus consecuencias *malévolas*. Pero lo que muchos no veían, es que ese proceso difícilmente se podía evitar; que con el arribo de la *ciudad-máquina* –ya no sólo para efectos discursivos, sino cuando la máquina, la industria y las formas de producción consecuentes hicieron lugar–, el efecto disolvente era parte de lo mismo, era algo que venía no como agregado, sino como elemento constitutivo de esa transformación. En

este sentido, la primera mitad del siglo XX es en América Latina, la posibilidad de hacer de la metáfora de la *ciudad-máquina* ya no el espacio de los sueños, sino el retrato de los acontecimientos producidos al tenor de los cambios sobrevenidos con la llegada de la industria y de las máquinas modernas –incluyendo automóviles–; la metáfora sirve para hablar de esas fuerzas desatadas, del malestar producido, de la dureza de los procesos migratorios, de la fascinación del mundo de las mercancías.

Para ilustrar este proceso, nadie como el novelista Roberto Arlt (1900-1942) y sobre todo su primera novela, *El juguete rabioso*. La obra, publicada en 1926 –aunque se escribió a lo largo de la década de 1920– muestra justamente cómo la ciudad que se industrializa, cómo la ciudad-máquina no es el territorio de las utopías, sino el territorio de conflictos cotidianos que no logran hilar una historia de sentido único, sino de eventos que no tienen solución de continuidad. Silvio Astier nos presenta distintos cuadros de su vida, que se vinculan no por relaciones de causa-efecto, sino porque cada uno de ellos siempre devela el vaciamiento que produce una ciudad cada vez más inmensa y cada vez más fragmentada; los cuadros, fragmentos de vida –relatos desde la infancia hasta la edad adulta– no configuran la historia de un individuo y su formación (no es una *bildungsroman*), sino la de alguien sometido a lo aleatorio, al azar urbano, que es el reencuentro con las fuerzas de un destino que nadie, ni el protagonista ni los lectores alcanzan a comprender.

Todo ese azar parece marcado por tres elementos que resultan constantes en las distintas escenas: el lenguaje callejero, el deseo de conocer todo lo que toca al mundo de las máquinas y los motores, y la precariedad laboral. Tres constantes que tampoco son telón de fondo, escenario, o soporte de los cuadros que allí se ofrecen; lo que la novela no tiene es justamente un escenario, o al menos uno estable, que permita hacer las veces de refugio o de lugar en el mundo desde el cual se puedan enfrentar los avatares de la vida. No hay escenario, el escenario ha caído, como parecen caer las vidas que se presentan en el relato y como cae el relato mismo, en medio de un vacío que nos acerca al desasosiego, al tedio vital. Por eso, si miramos cada uno de estos elementos constantes, nos toparemos con esa sensación final, con ese estado de ánimo que desde otras perspectivas se quiere ocultar; quizás, los discursos utópicos no sólo se dirigen contra la

iniquidad social, económica y política, sino contra ese estado anímico que devela que lo absoluto que revela la modernidad nos deja tan sólo enfrentados al vacío y al vaciamiento. La novela en cambio, que no es retrato de idealidades, que en realidad no es retrato de nada, es una producción no de un sentido, sino de todas las posibilidades del mismo o de ninguno; es una novela sin principio ni fin y aunque algunos personajes se repiten tanto en el primero como en el último cuadro, en realidad son elementos separados que revelan la imposible unidad. Incluso, si la novela tiene ribetes autobiográficos –Arlt como el protagonista de la novela era hijo de inmigrantes y vivió su infancia y juventud en los arrabales de bonaerenses¹-, lo cierto es que no se trata de ello; no es la vida propia la que se cuenta, no es ninguna vida en realidad, y menos se trata de dar coherencia y unidad a la propia existencia.

Esa falta de unidad, viene marcada por la primera constante que dijimos, es el lenguaje. La novela es una verdadera polifonía, es un cruce de lenguajes e incluso, más que la transcripción del habla callejera –del lunfardo que se producía en las calles de Buenos Aires por esos años- es la muestra de las posibilidades creativas de la misma. Arlt, quien tuvo dificultades para publicar esta obra, se enfrenta de este modo al debate que por entonces se producía en Argentina y que muestra la dimensión de un cambio que en la ciudad de los inmigrantes se estaba produciendo. Un debate que enfrentaba bien a quienes defendían el lenguaje gauchesco como el verdadero lenguaje argentino, como el heredero de la gran épica nacional que era Martín Fierro; bien los que piensan en una tradición de lo argentino es endeble, que literariamente se ha manifestado de vez en vez, pero que el mundo de la metrópoli creciente hará perder indefectiblemente; o bien la de quienes se acercan al castellano en su vertiente más pura, al igual que se acercan a otros idiomas (inglés y francés, sobre todo) con la misma naturalidad. Roberto Arlt con su obra, responde a las tres actitudes, desde una marginalidad que sin pretensiones heroicas, devela que el debate en el lenguaje es el crucial; que la ciudad es una marejada de voces que fluyen y que, en sí misma, dicha marejada resulta inatrapable y tan sólo se puede hacer parte de esa corriente de permanente creación valiéndose de la escritura.

¹ Su madre Ekatherine Iopztraibizer era de Trieste y su padre Karl Arlt de Poznán. Campesino ella, militar él. Migraron al país Austral de América a fines del siglo XIX. En la novela aparece constantemente la figura del inmigrante, como lo señalaremos más adelante.

La respuesta de Arlt en lo que toca al lenguaje adquiere sentido vista en la distancia, por cuanto en la defensa de una tradición o de un purismo, lo que se soslayaba era el rechazo al inmigrante. Las ciudades rioplatenses –Montevideo y Buenos Aires¹– son por excelencia las ciudades de la inmigración en América Latina y son por tanto ciudades Babel, ciudades de la confusión de lenguas. Si Jorge Luís Borges y Silvina Ocampo podían hablar inglés, francés o castellano con la misma fluidez, la realidad del inmigrante era distinta: era un aprendiz del español, en un medio en donde muchos – inmigrantes también– o no lo hablaban o lo hablaban con otros acentos (como los gallegos y asturianos venidos de España). La inmigración no hizo que el inmigrante aprendiera un idioma, sino que al tenor de esa confusión, inventó uno, ajustado a las necesidades de la sobrevivencia y sobre todo, a la vida de la ciudad en crecimiento. Por eso, el conflicto está en el lenguaje. En *El juguete rabioso*, un zapatero andaluz, un librero italiano, y la procedencia múltiple de todos los que allí aparecen, son elementos que contribuyen a construir la imagen de Babel, de Babel-Buenos Aires. A ello se suma, que cada uno de ellos es portador de saberes diversos, de formas de apropiación del mundo, que hacen compleja la interacción. La novela empieza contando cómo las primeras lecturas del protagonista son las novelas de aventuras de la *literatura bandoleresca* que alquilaba y vendía el viejo zapatero andaluz.

Decoraban el frente del cuchitril las policromas carátulas de los cuadernillos que narraban las aventuras de Montbars el Pirata y de Wenongo el Mohicano. Nosotros los muchachos al salir de la escuela nos deleitábamos observando los cromos que colgaban en la puerta, descoloridos por el sol. [...]

Cobróme [sic] simpatía a pesar de ser un cascarrabias y por algunos cinco centavos de interés me alquilaba sus libracos adquiridos en largas suscripciones.. Así, entregándome la historia de la vida de Diego Corrientes, decía:

- Ezte chaval, hijo... ¡qué chaval!... era ma lindo que una rroza y lo mataron lo miguelete...

Temblaba de inflexiones broncas la voz del menestral:

- Ma lindo que una rroza... zí er tené mala zombra... (Arlt, pp. 35-36)

Formación en una literatura despreciada, despreciable para los altos círculos académicos, pero que muestra una relación con la palabra escrita y sobre todo, con unos

¹ También zonas del Brasil, así como Barranquilla y la Costa Atlántica en Colombia, son zonas de inmigración. Sin embargo, el flujo migratorio no fue tan grande como sí lo fue en la zona del Mar del Plata.

modelos que serán los que luego el protagonista tratará de imitar: bandidos, asaltantes, ladrones, asesinos. Apropiación de unos lenguajes, que a su vez, no impiden que la frontera entre oralidad y escritura sea evanescente, prácticamente inexistente. El diálogo que realiza el protagonista no se detiene tan sólo en los intercambios con otras personas, sino que es un diálogo hecho con libros y con autores escogidos de modo indiscriminado; el problema no es el contenido, o la forma canonizada, sino la posibilidad de hacer desde un eclecticismo radical, una forma nueva, un lenguaje nuevo y hasta un saber inédito que será fruto de la mixtura de todas las posibilidades de habla.

Cuando señalamos el borramiento de esa frontera entre lo oral y lo escrito, apuntamos a un hecho que no puede pasarse por alto en un mundo cambiante como el que describe Arlt: las formas de ver y leer el mundo, al mismo tiempo que las formas de su marcaje, están cambiándose y por tanto las formas de comprensión del mismo. De ahí, reiteramos, que la literatura de folletín, pero también la poesía de Baudelaire, el cine, los gritos de la calle, el acento del andaluz, las torpezas del italiano con el castellano, el lunfardo emergente, deban considerarse como formas de marcaje, de escritura –en sentido amplio– que configuran no tanto una tejido único (que podría pensarse, en la imagen de unidad hecha con elementos disímiles), cuanto una configuración textual (verbal o escrita) en permanente evolución. Si la ciudad es una máquina, es una máquina que funciona alterando radicalmente el código fundamental del lenguaje; de hecho, este código que parece perderse, disolverse y sobre todo, evidenciar lo que también hemos tratado de mostrar: el *ser-con*, que debe encontrar en el lenguaje, en sentido amplio, su condición de posibilidad, es un *ser-con* endeble, en constante transformación, es metamórfico. De ahí, lo que anotábamos antes: la recusación que hace Arlt, desde su obra, a los puristas del lenguaje, resulta –al margen de su resentimiento

manifiesto por no haber sido parte de los cenáculos literarios más reputados¹-, una clave para entender el punto de los conflictos en el lenguaje y sobre todo, en un lenguaje vivo, de unas hablas múltiples que no permitían hablar más que de una *común-dispersión* en la construcción de la ciudad.

En efecto, si hacia los años del primer centenario de la Independencia corrieron por toda América Latina aires de búsqueda de identidad nacional, de fundamentar la misma, de encontrar incluso los referentes literarios y artísticos que de antiguo refrendaran esa figura llamada nación, lo cierto es que esa búsqueda derivó en dos caminos. En la exaltación de lo autóctono por un lado, y en el reencuentro con las “raíces” hispánicas por otro. Un aire de nación, que los avatares políticos difícilmente podían construir, era entonces invocado desde lo literario y ello implicaba: encontrar un asidero, un tronco y una tradición. El árbol de lo nacional por tanto, era la figura a la cual se debería plegar la creación literaria, y ello implicó que desde finales del siglo XIX y durante buena parte de la primera mitad del siglo XX, la idea de una literatura nacional fuese una de los marcos para la producción escrita. De ahí, que se utilizaran hablas autóctonas, pero de la tradición rural, y sobre todo, que la referencia a la tradición española -ignorada y despreciada por el liberalismo más radical del siglo XIX- fuera otra vez puesta sobre el tapete. La presencia de Unamuno como interlocutor de distintos escritores del continente, señala más que un aprecio por la producción del bilbaíno (que sin duda, lo había), la necesidad de los escritores del continente por encontrar un asidero “espiritual” de vieja data que les permitiera desde la literatura enfrentar lo que desde lo político era

¹ En la presentación que hace en otra de sus novelas, *Los Lanzallamas*, Roberto Arlt señala: “Orgullosamente afirmo que escribir, para mí, constituye un lujo. No dispongo como otros escritores, de rentas, de tiempo o sedantes empleos nacionales. Ganarse la vida escribiendo es penoso y rudo. Máxime si cuando se trabaja se piensa que existe gente a quien la preocupación de buscarse distracciones les produce surmenage.

Pasando a otra cosa: Se dice de mí que escribo mal. Es posible. De cualquier manera, no tendría dificultad en citar a numerosa gente que escribe bien y a quienes únicamente leen correctos miembros de sus familias” Más adelante señala: “Me atrae ardientemente la belleza. ¡Cuántas veces he deseado trabajar una novela, que como las de Flaubert, se compusiera de panorámicos lienzos...! Mas hoy, entre los ruidos de un edificio social que se desmorona inevitablemente, no es posible pensar en bordados. El estilo requiere tiempo, y si yo escuchara los consejos de mis camaradas, me ocurriría lo que les sucede a algunos de ellos: Escribiría un libro cada 10 años, para tomarme después unas vacaciones de diez años por haber tardado diez años en escribir cien razonables páginas discretas.” Y concluye: “El futuro es nuestro, por prepotencia de trabajo. Crearemos nuestra literatura, no conversando continuamente de literatura, sino escribiendo en orgullosa soledad libros que encierran la violencia de un ‘cross’ a la mandíbula. Sí, un libro tras otro, y ‘que los eunucos bufen’. El porvenir es triunfalmente nuestro.” (Arlt, 1931, pp. 385-386)

el “materialismo” estadounidense cuyos efectos –como heridas en el orgullo nacional- ya habían vivido distintos efectos países del entorno hispanoamericano¹. En este sentido se entiende porque en Argentina se hizo la apología de la obra de José Hernández, *Martín Fierro*, como el poema épico fundador de la nación.

Estas tendencias [nacionalistas] hallarían una cristalización característica (y de larga influencia en la cultura argentina) en el movimiento de revaloración del *Martín Fierro*, que tuvo su punto de condensación en el año 1913. La nueva lectura del poema de Hernández no sólo fue ocasión para la transfiguración mitológica del gaucho –convertido en arquetipo de la raza–, sino también para establecer el texto “fundador” de la nacionalidad: “Sintetiza el espíritu de la raza americana, en lo que éste tiene de hondo y permanente”.

El movimiento tuvo sus episodios claves en las conferencias dictadas por Lugones sobre el *Martín Fierro*, que serían editadas pocos años después bajo el título de *El payador*; en el discurso con que Ricardo Rojas se hizo cargo de la recién fundada cátedra de Literatura Argentina y, finalmente, en la controversia promovida por la encuesta de [la revista] *Nosotros* a propósito del poema de Hernández. La encuesta de la revista era, en realidad, un eco de los otros dos episodios y la larga polémica que recorrió varios números tenía un eje de discordia: ¿era el *Martín Fierro* un poema épico? Lugones lo había afirmado y Rojas también, aunque le asignaran una filiación histórico-literaria diferente. Para el primero, el *Martín Fierro* tenía sus antepasados en los poemas homéricos, mientras que para Rojas se emparentaba con la épica medieval: la obra de Hernández representaba para los argentinos lo que la *Chanson de Roland* para los franceses y el *Cantar del Mío Cid* para los españoles.

Todos los argumentos de filología y preceptiva, de que hicieron alarde incluso los que se oponían a la clasificación “épica” del poema, eran tributarios de un presupuesto: la relación entre la épica (primitiva o popular) con la nacionalidad. (Altamirano y Sarlo, 1997, pp.187-188)

Búsqueda de raíces, reivindicación incluso de un lenguaje que veinte o treinta años antes era despreciado, a lo sumo mirado con la deferencia de quien mira una figura simpática, ligeramente desviada, como un remanente de unas formas de habla que en la estela de Sarmiento –y de sus herederos-, era expresión de la barbarie de la pampa; lenguaje otrora rechazado –por procaz, por el resto salvaje que lo alentaba- y que al despuntar el siglo XX era la clave de la nacionalidad que se veía amenazada por lo que había sido la

¹ Empezando por España y la Guerra de 1898 que le hizo perder los últimos territorios de ultramar en América y en el Pacífico asiático (Cuba, Puerto Rico y Filipinas), pasando por Colombia que perdió el territorio panameño, hasta la Independencia y configuración de la República de Panamá auspiciada por los norteamericanos para facilitar la construcción del canal. Súmese a ello, la pérdida de la Baja California por parte de México, las intervenciones en Centroamérica y la política del “garrote” impulsada por el gobierno de Theodor Roosevelt.

política de inmigración exitosa. Frente a Babel y su poliglotismo, el monolingüismo, así fuese el de los sectores rurales, era la respuesta que muchos creían se podía y se debía dar.

En las tres primeras décadas del siglo XX, los escritores de la élite letrada comparten la obsesión por la relectura de la gauchesca, construyendo, a partir de ella, los cimientos de un edificio cuya existencia misma les parecía puesta en cuestión: la literatura y la cultura nacionales. La gauchesca se incorpora centralmente al programa de defensa de "nuestra lengua en la propia casa, y defenderla de quienes vienen, no sólo a corromperla, sino a suplantarla". (*Ibíd.*, p. 274.)¹

El debate era de tal magnitud, que aun Jorge Luís Borges, cuestionando eso sí la posibilidad de mantener el modelo gauchesco como modelo de lo nacional y de la literatura nacional, revela empero un aire de nostalgia por ese lenguaje. Haciendo una discusión sobre la poesía gauchesca, reconoce sin embargo, que la misma no es una invención típicamente rural; la poesía gauchesca, lo señala, existe porque existen –entre otros factores– las ciudades rioplatenses: Montevideo y Buenos Aires.² En este sentido, la tradición que ella funda, se puede remitir a los comienzos del siglo XIX, y sobre todo, a los intercambios que facilita la vida urbana; como género no es tanto una manifestación espontánea de los sectores populares, sino una creación colectiva de élites con cierta preparación literaria y académica –determinando temática, métrica y prosódicamente los elementos característicos del género–, en donde el *Martín Fierro* siendo la máxima creación del género ha sido mal comprendido. Justo esa mala comprensión se deriva, entre otras cosas, del elogio hiperbólico que lo ha dado “una forzada igualdad con el *Cantar del Cid* y con la *Comedia* dantesca. [...] La estrafalaria y cándida necesidad de que el *Martín Fierro* sea épico ha pretendido comprimir, siquiera de un modo simbólico, la historia secular de la patria [...], en las andanzas de un cuchillero de mil ochocientos

¹ El entrecomillado hace referencia a una cita del libro de 1909 *La restauración nacionalista; crítica de la educación argentina y bases para una nueva reforma en el estudio de las humanidades modernas*, del autor Ricardo Rojas, quien fue además el primer docente en la cátedra de literatura argentina en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.

² “No menos necesario para la formación de ese género que la pampa y las cuchillas fue el carácter urbano de Buenos Aires y de Montevideo. Las guerras de la Independencia, la guerra del Brasil, las guerras anárquicas, hicieron que hombres de civil se compenetraran con el gauchaje; de la azarosa conjunción de esos dos estilos vitales, del asombro que uno produjo en otro, nació la literatura gauchesca.” (Borges, 1932, p.179)

setenta.” (Borges, 1932, pp.193-194). Para Borges, el texto de José Hernández estaría más cerca de la novela, al hecho de que lo que se quiso contar es simplemente la vida de un hombre y su carácter, y no hacerlo elemento simbólico con el cual se pudiera crear toda una identificación colectiva; está del lado de la novela y no de la epopeya y ello ya es una diferencia para quitarle el carácter fundacional que otros –Rojas y Lugones- querían ponerle a una simple novela versificada.

Ahora bien, a pesar de esta consideración, que podría llevarnos en otra dirección, lo cierto es que Borges sigue aferrado al modelo gauchesco. El modelo lo que hace fundamentalmente es inventar una tradición, y esa tradición –de la cual él parece ser consciente de su artificio- es la que se desvanece en las primeras décadas del siglo XX. Una vez más, el rechazo al recién llegado, y sobre todo, al lenguaje que configura el choque cultural y los cambios propios del crecimiento urbano, hacen que Borges se refugie no sólo en lo gauchesco, sino en lo que llama “el lenguaje criollo”, que desafortunadamente el Modernismo literario, el lenguaje *arrabalero* y el lunfardo, han tornado ya en algo pretérito. ¿Y qué es ese lenguaje criollo que se pierde en medio de la ciudad que crece? Es la “oralidad incontaminada antes de la llegada masiva de la inmigración; y que, además, no fue manipulada por las operaciones estéticas del modernismo literario.” (Altamirano y Sarlo, p.277)

La oralidad criolla es, por supuesto, una construcción estético-ideológica que desborda la pregunta sobre su existencia empírica en un pasado al que se vuelve no con la mirada del historiador, ni con la del anticuario, sino con la del polemista que está interviniendo en el presente. Borges no describe las operaciones de la gauchesca, sino que toma a la gauchesca para probar en ella, y en un puñado de escritores letrados del XIX, la pre-existencia de una argentinidad que habría entrado en una zona de peligro. El lunfardo y el 'arrabalero' están marcados por una ilegitimidad social que se argumenta como ilegitimidad estética. Son, al mismo tiempo, una exageración y una deformación: el lunfardo se define como jerga artificiosa de marginales; el arrabalero, como mimesis empobrecida de la oralidad de las orillas de Buenos Aires. (*Ibíd.*, p.278)

Sólo que al final, hay un margen de esperanza para el lenguaje tanto del lunfardo como del arrabalero; hay un margen de acción y de reivindicación: si aparece también para ellos su autor, un nuevo José Hernández que realice la novela que de legítimidad a esos

nuevos lenguajes, que poco a poco, iban ganando espacio en otras actividades estéticas: el tango y el teatro.

Sólo hay un camino de eternidad para el arrabalero, sólo hay un medio de que sus quinientas palabras el diccionario las legisle. La receta es demasiado sencilla. Basta que otro don José Hernández nos escriba la epopeya del compadraje y plasme la diversidad de sus individuos en uno solo. Es una fiesta literaria que se puede creer. ¿No están preludiándola acaso el teatro nacional y los tangos y el enternecimiento nuestro ante la visión desgarrada de los suburbios? Cualquier paisano es un pedazo de *Martín Fierro*; cualquier compadre ya es un jirón posible del arquetípico personaje de esa novela. Novela, ¿novela escrita en prosa suelta o en las décimas que inventó el andaluz Vicente Espinel para mayor gloria de los criollos? A tanto no me llega la profecía, pero lo segundo sería mejor para que las guitarras le dieran su fraternidad y lo conmemorasen los organitos en la oración y los trasnochadores que se meten cantando en la madrugada. (Borges, 1926, pp. 125-126)

Lo que Borges parece no percatarse es que ese novelista ya estaba en el horizonte y que era Roberto Arlt quien ese mismo año (recuérdese que el libro de Borges sobre el idioma de los argentinos, también aparece en 1926), publicó la novela que venimos considerando, *El juguete rabioso*. Borges no lo menciona, como incluso, a pesar de este intento laudatorio de 1926, terminaría denostando del tango y exaltando la milonga, como más cercana al lenguaje criollo; o más todavía, exaltando una forma de tango, que él llama antiguo y que en modo alguno se compadece con los tangos más elaborados y hechos para una industria discográfica¹. En Borges hay un rechazo por la Babel que le ha tocado vivir, y por ello tiene que inventarse un pasado mítico que reivindica una forma de lenguaje propio que en realidad nunca fue; la “fundación mítica de Buenos Aires”² es por tanto lo que se perfila en esta forma de ver un lenguaje que ya no es, pero que tampoco existió. Quizás, define con esta estrategia, lo que será el despliegue posterior de

¹ El tango antiguo sería el de tradición oral, que era música y que cuando tenía letra era una letra procaz que aludía al mundo del burdel. El tango con fines industriales, emerge en 1917 cuando Carlos Gardel graba *Mi noche triste*, música de Samuel Castrioto y letra de Pascual Contursi, y que se considera el primer tango-canción; es decir, el primero que sale de las procaces letras arrabaleras y que incluso usando el lunfardo, elabora poéticamente un sentimiento como es el del abandono amoroso. Sin duda, los tangos-canción, hechos con fines de grabación y para comercializar por todo el continente americano, son la “decadencia del tango” para Borges. No deja de ser interesante, que a medida que en esta expresión musical hay un mayor refinamiento en la música y los textos poéticos –incluso abandonando el lunfardo en muchas ocasiones–, el escritor argentino más lo rechace.

² Hay un poema de Borges titulado así en los *Cuadernos de San Martín* publicados en 1929.

su obra¹; pero ello no nos puede impedir reconocer que no vio la gestación de una forma de contar, de narrar, de resolver los problemas del lenguaje de la ciudad-máquina emergente, que estaba en Roberto Arlt.

Éste, entre tanto, no estaba interesado en indagar ni por el lenguaje gauchesco, ni por el criollismo, ni siquiera por el pasado mítico de la ciudad en la que había nacido. No hay fundación mítica en Roberto Arlt. Lo que hay son acontecimientos deshilvanados, que producen efectos y que obligan a inventarse las palabras cada vez; hay un afán por dotar de palabra esos eventos: de ahí, que de todas las palabras dichas en lo cotidiano por todos los inmigrantes, por lo aprendido en los folletines, y por lo que aporta la poesía de Baudelaire², extraiga los materiales para contar un mundo inédito que a duras penas se deja contar.

Y lo que apenas se deja contar es entre otras cosas, el segundo elemento que a modo de constante encontrábamos en la obra: la fascinación con la técnica. De hecho, la ciudad resulta atractiva porque está preñada de posibilidades técnicas, de aprender del misterio de la física y la química, de los motores y de la electricidad; las máquinas producen una

¹ “En realidad, Borges está resemantizando el criollismo (que había sido objeto de debate literario y cultural en las últimas décadas): en esta intervención estética anuncia su propia literatura, las ficciones que todavía no ha escrito y que inaugurará, con *Historia universal de la infamia*, donde los textos de la tradición 'universal' soportan marcas leves pero visibles de acriollamiento, marcas tan significativas como las del cuento inaugural "Hombre de la esquina rosada", porque se instalan en pequeños relatos que ponen en escena el encuentro de una voz literaria rioplatense con la textualidad de traducciones y versiones.

En este movimiento de resemantización y funcionalización de un pasado literario, Borges hace uso de dos prerrogativas: remitirse a una tradición y asegurarse, por medio de esa garantía, una nacionalidad literaria que le permite ejercer, sin problemas de 'nacionalismo', una elección en el marco de la literatura universal. Hijo de la tradición, Borges está en condiciones de establecer la 'buena' mezcla entre nacionalidad literaria y lenguas extranjeras como lenguas de la cultura.” (Altamirano y Sarlo, pp. 278-279)

² En la escena del robo a la biblioteca, del primer capítulo –primer cuadro en realidad–, mientras escogen qué libros se han de llevar, porque son de fácil venta, hay una exaltación a Baudelaire y su obra poética: “-¿Y esto? -¿Cómo se llama? -Charles Baudelaire. Su vida. -A ver, alcanzá. -Parece una biografía. No vale nada. -Son versos. -¿Qué dicen? Leí en voz alta: *Yo te adoro al igual de la vida nocturna / ¡oh! vaso de tristezas, ¡oh! blanca taciturna.*

Eleonora –pensé- Eleonora.

y vamos a los asaltos, vamos, / como frente a un cadáver, un coro de gitanos.

-Che, ¿sabes que esto es hermosísimo? Me lo llevo para casa.” (Arlt, 1926, pp.58-59)

fascinación en todos los que aparecen en la novela¹, y en particular en Silvio Astier quien complementa su formación leyendo revistas y libros de divulgación y especulación científica. Su sueño es ser inventor de máquinas fascinantes e inverosímiles. Una de las escenas es en este sentido significativa. Al arribar a la Escuela Militar de Aviación, en donde se necesitaban mecánicos de aviación, él mismo se presenta ante los militares como un inventor:

- ¿Y que ha inventado usted? Pero entre siéntese -habló un capitán incorporándose en el sofá.

Respondí sin inmutarme:

- Un señalador automático de estrellas fugaces, y una máquina de escribir en caracteres de imprenta lo que se le dicta. Aquí tengo una carta de felicitación que me ha dirigido el físico Ricaldoni. [...]
- Y de mecánica, ¿sabe algo?
- Algo. Cinemática... Dinámica... Motores a vapor y explosión; también conozco los motores de aceite crudo. Además, he estudiado química y explosivos, que es una cosa interesante. (Arlt, 1926, pp. 100-102)

Pero el juego de la ciencia aplicada, o mejor de la apropiación técnica, no está hecha para resolver problemas de lo inmediato, sino para ensoñar un futuro. En dicho futuro, el protagonista obtendrá, en cuanto inventor, el reconocimiento social, y el mundo estará dominado por las máquinas tal como se perfila al despuntar el siglo en la ciudad de Buenos Aires; la ciencia y la técnica, sobre todo el despliegue técnico, hacen evocar la imagen de cierto tipo de héroe moderno, el inventor que en vez de la apropiación teórica o la especulación, es quien encuentra el camino de la aplicación práctica y sobre todo, de una aplicación que conllevará un futuro mejor tanto para el que inventa como para los que se han de usufructuar de su trabajo. La invención es un sueño pero no por la posibilidad misma de realizar esos objetos, sino porque ello es un indicio de un tiempo que se está reconfigurando en otra sensibilidad. Los personajes de la novela nos hablan del *sensorium* alterado, que no es tan sólo una transformación en los cuerpos -en sus usos, en sus disposiciones, en sus ritmos-, sino también en la configuración imaginaria: futuros idealizados, por un lado, pero también por otra parte, posibilidades vindicativas, en el presente.

¹ Y en todas las de Arlt. Los estudios de física, química, de motores, de electricidad, etc., se añan a los estudios de astrología y ciencias ocultas. Este vínculo es particularmente fuerte en novelas como *Los siete locos* y *Los lanzallamas*.

De hecho, este último aspecto es algo que también revela la importancia de ese cambiante mundo de la técnica. El conocimiento de la física y de la química sirve para construir artefactos explosivos, armas y demás adminículos que facilitarán los intentos delictivos de los personajes de la novela. Al ser unos condenados, al tener cerradas las posibilidades de mejores oportunidades laborales –y esta sería la tercera constante de la novela- no queda más que organizar en paralelo: la empresa delictiva que hará espejo de las empresas de la época, que entonces, también utilizando recursos técnicos, cambiaban el rostro de la ciudad porteña. Así, estos cambios técnicos son los que alentaron la inmigración: el desarrollo de los grandes frigoríficos (para almacenar carne que luego se exportaba), el crecimiento de manufacturas diversas, el desarrollo comercial del puerto – gracias al comercio con el exterior, pero también con el interior del país-, y el crecimiento e implementación de infraestructuras como el ferrocarril, el tranvía, el ómnibus, y el tren subterráneo. La inmigración fue la que permitió que hacia la mitad de la década de 1910, Buenos Aires tuviese más de un millón y medio de habitantes y que fuese en ese momento la decimosegunda ciudad más grande del mundo.¹

En ese universo de inmigrantes y máquinas novedosas, la “imaginación técnica”² cobra entonces una importancia capital: redimensiona el futuro, como lo anotamos, pero también es la forma de reivindicar unos saberes que son una verdadera mezcla de la tradición, la habilidad manual y la información adquirida en los folletos y libros de divulgación popular. Por eso, lo técnico es apropiado de una forma tan heterogénea como es lo literario; si en ésta lo mismo jugaban Dostoievski y Baudelaire que las novelas de Rocambole y las historias de bandidos, en el ámbito técnico la apropiación es igual de disímil. Por eso, no es fortuita la comparación que Silvio Astier hacer al presentar sus “inventos” ante los tres oficiales de la Escuela Militar de Aviación:

¹ “Las estaciones suburbanas del ferrocarril son los otros elementos esenciales de la generación de núcleos urbanos en el Gran Buenos Aires. La ciudad crece hacia estos polos de atracción y en 1914 alcanza 1.577.000 habitantes de los cuales el 60 por 100 eran extranjeros.” (Gutiérrez, 1984, p. 687) Los conflictos generados por este crecimiento acelerado, condujo al intento de implementar planes de desarrollo urbano con resultados más bien pobres. Le Corbusier mismo, en 1929, estuvo en Buenos Aires y la calificó “la ciudad sin esperanza” y “más enferma que ninguna” en Suramérica. (*Ibíd.*, p. 690)

² La expresión es en realidad el afortunado título de un libro de la autora argentina, Beatriz Sarlo. Ver bibliografía.

No dejaba de ser curioso esto para los tres oficiales aburridos, y de pronto comprendí que les había interesado.

- A ver, tome asiento –me indicó uno de los tenientes examinando mi catadura de pies a cabeza-. Explíquenos sus famosos inventos. ¿Cómo se llamaban?
- Señalador automático de estrellas fugaces, señor oficial.

Apoyé mis brazos en la mesa, y miré con mirada que me parecía investigadora, los semblantes de líneas duras y ojos inquisidores. [...] Y en aquel instante antes de hablar, pensé en los héroes de mis lecturas predilectas y la catadura de Rocambole, del Rocambole con gorra de visera de hule y sonrisa canalla en la boca torcida, pasó por mis ojos incitándome al desparpajo y la actitud heroica. (*Ibíd.*, p. 101)

Y esa convergencia de saberes –entre la literatura folletinesca y el saber científico- es donde encontramos el intento por hacer la contraparte de la urbe en crecimiento; frente al universo de la fábrica, de los frigoríficos, de la ciudad-máquina que se quería como una empresa organizada, la organización de los jóvenes como empresa delictiva mostraba más bien la imposibilidad de ese orden en el lado oficial. Doble, o mejor aún, contraparte y contracara de la empresa ajustada a los ideales de la ciudad-máquina, la empresa delictiva es la alternativa para quienes no alcanzan un espacio laboral digno en medio de la barahúnda urbana; la empresa delictiva tiene los mismos componentes que la otra empresa, pero se hace con la ilusión de alterar radicalmente las relaciones de poder de la vida urbana. “Una misma pregunta articula tanto las actividades de Silvio Astier en *El juguete rabioso*, como las de la logia de *Los siete locos*: ¿cómo alterar, por el saber, las relaciones de poder o las relaciones de propiedad? Las respuestas incluyen la ensoñación tecnológica y la violencia científica.” (Sarlo, 1988)

Y esa violencia es lo que configura la empresa delictiva; no es una violencia ciega, sino ordenada, que se pretende sistemática y que emula a su manera la sistematicidad del orden económico y social. “No recuerdo –dice Silvio en tono evocador para el lector- por medio de qué sutilizas y sinrazones llegamos a convencernos de que robar era acción meritoria y bella; pero sí sé que de mutuo acuerdo, resolvimos organizar un club de ladrones” (Arlt, 1926, p.43) La organización que luego se llamó “Club de los Caballeros de la Media Noche”, dispone de toda una normativa, sobre la forma de llevar a cabo sus fechorías y entre sus normas figura:

El Club debe contar con una biblioteca de obras científicas para que sus cofrades puedan robar y matar de acuerdo a los más modernos procedimientos industriales. Además, después de pertenecer tres meses al Club, cada socio está obligado a tener una pistola Browning, guantes de goma y 100 gramos de cloroformo. El químico oficial del Club será el socio Silvio.

[...] Todas las balas deberán estar envenenadas con ácido prúsico y se probará su poder tóxico cortándole de un tiro la cola al perro. El perro tiene que morir a los 10 minutos. (*Ibíd.*, pp. 47-48)

Una violencia llevada a cabo a medias –el Club termina por fracasar-, pero que señala un anhelo de venganza y sobre todo, la convicción íntima de que la ciudad máquina produce miles, quizás millones de cosas, que pertenecen a todos y a nadie; la convicción de que no hay remedio ni salida, que el fracaso es la condición de la existencia de muchos de los inmigrantes que no encontrarán jamás el futuro soñado y que por tanto sólo les queda imaginar uno mezclando todos los saberes, las palabras, los sueños. Aceptarse como parte de la ciudad-máquina, como parte de ese gran engranaje, es aceptar el descontrol que la misma implica; un descontrol en donde se ven “indignidades humanas sin precedente”, que revelan además, que lo maquínico nos conecta con el vientre profundo del averno: la ciudad es infierno, aberración, laberinto tecnológico; la ciudad-máquina, que guarda tanta cercanía con el ferrocarril, no puede como éste desconocer que del averno ha surgido y que de la boca del socavón ha surgido el caos urbano que siempre se quiso ocultar. Verdadera revuelta de lo numeroso que una vez más, ya no en las grandes metrópolis europeas del siglo XIX, sino en las latinoamericanas, nos hace caer en cuenta del hecho del imposible control, de la imposible unidad: aun cuando se traten de imponer ciertos sistemas científicos, lingüísticos y normativos, lo cierto es que la ciudad-máquina es una ciudad que existe en la proliferación de todos estos elementos que justamente mostrarán la no sistematicidad del monstruo metropolitano, la imposible utopía y la proliferación que recusa el ideal que desde antiguo Occidente ha tenido de límites y número definido¹.

¹ “En las metrópolis, comenzando por su elemento más característico y sobresaliente, la multitud, se hace evidente aquel fenómeno que puede definirse como ‘inflación del número’, a consecuencia de la cual se torna inevitable la invasión tecnológica en la vida del hombre-masa. En la abstracta vida del todo, cuanto más crecen las condiciones de multiplicación de los lugares posibles, tanto más masiva, y al mismo tiempo problemática, se torna la eficacia de los sistemas propios de las disciplinas aritméticas -y los del cálculo y control estadístico de las recurrencias probables-, los cuales, a su vez, acentúan la falta de ser sobre la cual flota la libertad emergente y anhelada de los habitantes de ningún sitio.” Zarone, *op.cit.*, pp.25-26

V. De la Ciudad letrada a las ciudades marcadas

En 1984 de modo póstumo, se publicó uno de los libros que más peso ha tenido sobre las reflexiones urbanas en América Latina, del escritor y ensayista uruguayo, Ángel Rama (1926-1983)¹. El título mismo del libro anuncia una nueva metáfora, que nos pone ante otra condición y sobre todo, ante otro territorio de saber: el lenguaje y sus usos sociales. Este particular interés del autor, como sin duda lo es el de toda una época deudora del estructuralismo y el posestructuralismo que habían hecho del lenguaje el eje que vertebraba buena parte de sus reflexiones, alienta las páginas de *La ciudad letrada*. El texto, que se convirtió en referente en todo el continente y brindó una perspectiva para el estudio de las ciudades latinoamericanas, busca considerar la variable relación que ha habido a lo largo de la historia de América Latina, entre quienes detentan el poder desde el uso de la escritura y quienes padecen ese poder, los no letrados, que gestan mecanismos alternativos de resistencia a dicho poder. El libro, que bien podemos tomar junto con el del argentino José Luís Romero, *Latinoamérica, las ciudades y las ideas*, como un clásico del pensamiento latinoamericano, no puede pasarse por alto, no por esa especie de deber ser que muchos consideran inamovible, sino porque está situado quizás, en un terreno similar al que se ha considerado a lo largo de estas páginas; un terreno similar, que no igual, en donde es claro que mucho de lo que ha sido dicho a lo largo de este recorrido hace continuidad, pero también diferencia por lo planteado por el libro del escritor uruguayo.

En la presentación del libro, el también escritor uruguayo, Hugo Achugar, señala que la obra es un ensayo integral, panorámico, que permite recusar la tendencia por los particularismos que se impone en los estudios sociales y humanos; el libro es capaz de mirar toda la subregión latinoamericana y sobre esa mirada hacer una serie de

¹ Hijo de inmigrantes gallegos, Ángel Rama tuvo la posibilidad de estudiar en Francia y de ser parte de la Generación del 45, además de ser director de la Biblioteca Nacional de su país durante varios años. En los años setenta, tuvo que salir de su país y empezó un periplo vital que le llevó a Puerto Rico, Venezuela, Francia y Estados Unidos. De este último fue expulsado en 1983 y fue acogido en París para realizar su actividad docente. Murió de camino a Colombia, en el aeropuerto de Barajas (Madrid), en un accidente aéreo de la compañía Avianca en noviembre de 1983. El objetivo de su viaje era participar en el Encuentro de Cultura Hispanoamericana, organizado por el entonces presidente colombiano Belisario Betancur. Por eso, en el mismo vuelo murieron la esposa de Ángel Rama, la crítica de arte argentina y nacionalizada colombiana, Marta Traba, y los escritores Jorge Ibargüengoitia (mexicano) y Manuel Scorza (peruano), quienes venían a participar de dicho Encuentro.

inferencias válidas para casi todas sus ciudades. En este sentido, y con la distancia que ello obliga, bien podría decirse que Ángel Rama realizó un texto que se constituyó en un canto de cisne en la historiografía de América Latina; canto además, que poco duró, ya que visiones globales de la región no han sido frecuentes ni antes ni después de los clásicos de los años setenta y ochenta que buscaron esta aproximación. Sin duda, historias de manual o recorridos por sectores particulares (hechos a partir del material que aportan distintos autores), se han hecho y se seguirán haciendo; pero el que una sola persona emprenda la labor, desde un punto de vista particular, de hacer una historia global, quizás sea algo que no se pueda repetir con frecuencia¹. En este sentido, y una vez más guardando las proporciones, el esfuerzo de Ángel Rama y José Luís Romero, es equiparable al que realizó Fernand Braudel en Europa analizando el Mediterráneo en la época de Felipe II o el despliegue del capitalismo desde el siglo XV al XVIII. Visión total de una época, que sin duda, cada vez se hace más difícil: la información se ha multiplicado, los estudios de cada tema, zona, área o región, también se han multiplicado, y por tanto, hacer una consideración tan amplia, sería dar cuenta de una dimensión rizomática que se caracteriza más por su movilidad y su carácter amorfo, que por tener definidos unos ciertos contornos que permitan hacer una caracterización global. La segmentación se impone como condición de un mundo igualmente segmentado.

Ahora bien, ese esfuerzo que se ve en *La ciudad letrada* se debe al enfoque particular del mismo y a la opción que se hace para considerar las ciudades latinoamericanas; el mismo prologuista del libro señala:

... que Rama parte de la ciudad-signo, para leer la cultura toda integrando para ello una semiología social que le permita comprender las marchas y contramarchas de la letra y sus ejecutores. Letra, sociedad y ciudad que Rama lee hasta los “suburbios del presente”, sin que con ello se trate de un mero recorrido cronológico, ni tampoco de un taxonómico examinar todas y cada una de las instancias y los espacios de la ciudad culta latinoamericana. Letra, sociedad y

¹ Ese es el mérito de la obra de Rama, como de la ya mencionada de José Luís Romero, *Latinoamérica, las ciudades y las ideas*. En parte estaría también la historia de América Latina del argentino Tulio Halperin Dongui, aunque su enfoque es más tradicional, más una compilación de lo aportado por las historias nacionales de cada país; distinto al caso de Romero y de Rama, que optan por una perspectiva particular y en ambos casos, por la ciudad.

ciudad recorridos como signos históricos de una identidad cultural construida, precisamente, en una historia y en una sociedad precisa. (Achugar, p. xv)

En efecto, la ciudad es vista en la trama de los signos desde los cuales se ha tratado de construir; signos cuyo uso implican unas relaciones de poder que determinan.

...una doble vida. La correspondiente al orden físico que, por sensible, material, está sometido a los vaivenes de la construcción y de la destrucción, de instauración y renovación, y sobre todo, a los impulsos de la invención circunstancial de individuos y grupos según su momento y situación. Por encima de ella, la correspondiente al orden de los signos que actúan en el nivel simbólico, desde antes de cualquier realización, y también durante y después, pues disponen de una inalterabilidad a la que poco conciernen los avatares materiales. (Rama, 1984, p.11)

La distancia entre la ciudad real, la ciudad vivida, frente a la otra que se hace con el espíritu de la letra –y que incluso se refina en la escritura, por lo cual también se puede hablar de *ciudad escrituraria*- es sin embargo, una distancia que varía con el tiempo. Sin duda, el periodo colonial y buena parte de los años iniciales de la vida republicana (quizás hasta los años de 1860-1870), están marcados por un predominio de los gobernantes letrados, que imponen su criterio sobre una inmensa mayoría iletrada; conjunto de letrados que disponen de sueños tomados de libros y viajes, que usan la palabra escrita para hacer leyes y normas, para realizar prácticas que legitimen su poder, y además, que se constituyen en voceros del arte y la literatura nacionales, cuya configuración fue lenta y compleja en América Latina. Es cierto, por otro lado, que los años finales del siglo XIX y sobre todo el siglo XX, ampliaron la base letrada, incluso democratizaron el uso de las letras y buena parte de los conflictos se han tramitado en el uso de las mismas; conflictos que han revelado las formas en que otros sectores, antes sin las posibilidades de dejar testimonio, empezaron a hacer un lugar en el panorama de las historias diversas de la región. Domingo Faustino Sarmiento, para retomar algo de lo que hemos trabajado a lo largo de estas páginas, sería ejemplo perfecto de la primera actitud; los malestares de Miguel Samper y sobre todo, la escritura de Roberto Arlt (incluso confrontada con la posición de Borges), evidenciarían lo segundo.

Sin duda, en el ojo del huracán está la escritura, el poder de la letra y máxime en una América Latina que nacida bajo la sombra de la Contrarreforma, hizo de la lectura un

acto restringido sólo para los doctos; ello, al contrario del mundo anglosajón, en donde la necesidad de leer el texto sagrado –y en este caso, bajo el auspicio de la Reforma protestante- implicó una generalización en la práctica lectora y escritora¹. Sin embargo, dicho punto de partida debe matizarse, por cuanto la ecuación resultaría en demasía simple y sobre todo, resultaría maniquea. Si bien es cierto que la imprenta y la Reforma protestante se vinculan –no tanto por la impresión de libros, sino de libelos y panfletos como primera medida para difundir la discusión- lo cierto es que “no conviene magnificar el impacto inmediato del invento en una sociedad todavía analfabeta en gran medida. Además, el nuevo arte [de la imprenta] no cobró conciencia de su originalidad sino a través de una lenta gestación de casi ochenta años.” (Gilmont, p.332) La relación con la lectura, si bien si fue siendo cada vez mayor en el mundo protestante, lo cierto es que no se generalizó hasta la segunda mitad del siglo XVIII y sobre todo en la Europa del siglo XIX; la lucha contra el analfabetismo es sobre todo, fruto de los procesos revolucionarios y de la configuración de los Estados Nacionales. En general, en Europa, la lectura fue restringida a ciertos grupos, mientras que la mayoría sólo tenía acceso a los textos a través de “un *alfabetismo di gruppo* colectivo, es decir, con una competencia de escucha bien formada, que indirectamente equivaldría a una alfabetización.” (Wittmann, p.445) Lectura en voz alta por tanto, que hacía que otras formas de escritura y lectura– para hombres que trabajaban de sol a sol, seis días a la semana, y obviamente con poca disposición para el solaz en el leer- brindaran soluciones prácticas (almanaques con información sobre las estaciones, periodos de cosecha, consejos prácticos para el campo) y diversiones fáciles. La literatura de cordel en España y América Latina, los cuadernos azules de Troyes en Francia, muestran un acceso a la lectura y a un tipo de textos, que sin duda no son manifestación de una proto-ilustración, sino la perpetuación de formas orales de la cultura popular venida desde la Edad Media, que se articularon con la práctica de la lectura en voz alta y con el mundo del texto impreso. En otras palabras, el texto –desde el sagrado hasta el popular- necesitaba del mediador y de la oralidad; necesitaba de un *vocero* que a su vez, era un intérprete.

¹ “No sólo la escritura, también la lectura quedó reservada al grupo letrado: hasta mediados del siglo XVIII estuvo prohibida a los fieles la lectura de la *Biblia*, reservada exclusivamente a la clase sacerdotal. La singularidad de estos comportamientos se mide al cotejarlos con el desarrollo de la educación primaria y la lectura familiar de la *Biblia* en las colonias inglesas.” (Rama, pp. 41-42)

Entre los siglos XV y XVII se organizan a partir de la competencia, que es así mismo una trayectoria, entre lectura en voz alta y lectura silenciosa. Valga el ejemplo de la literatura española del Siglo de Oro. La lectura en voz alta se designaba entonces como un modo ordinario, esperado, buscado, de la apropiación de las obras, sin tener en cuenta para nada su género. Como ha demostrado Margit Frenk, esa lectura implícita, que era la lectura en voz alta por parte de un lector oralizador para un público de oyentes, no era propia, ni mucho menos, de los géneros poéticos: romances, villancicos, lírica cancioneril, poemas épicos, poesía italianizante. Era también la lectura supuesta de la comedia humanista (recordemos el prólogo de *La Celestina*), de las novelas de caballería (“Que trata de lo que verá el que lo leyere, o lo oirá el que lo *escuchare leer*”, escribe Cervantes en el encabezamiento del capítulo LXVI de la segunda parte del *Quijote*), de las novelas pastoriles, de las novelas cortas, de los textos históricos (Bernal Díaz del Castillo indica en el prólogo de su *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*: “Mi historia, si se imprime, cuando la vea e oyan, la darán fe verdadera”). La práctica de la lectura oralizada, escrita o buscada por los textos creaba, por lo menos en las ciudades, un amplio público de “lectores” populares que incluía tanto a los semianalfabetos como a los analfabetos y que, gracias a la mediación de la voz lectora, se familiarizó con las obras y los géneros de la literatura culta, compartida mucho más allá de los círculos doctos. (Chartier, pp. 425-426)

América Latina no puede mirarse de otra forma. Este es un continente de ciudades que se configuró de tal forma, porque al contrario de la estrategia colonizadora inglesa (expansión progresiva de la frontera), la conquista española “fue una frenética cabalgata por un continente inmenso, atravesando ríos, selvas, montañas, de un espacio cercano a los diez mil kilómetros, dejando a su paso una ringlera de ciudades”(Rama, p.14); espacios urbanos diversos, desiguales en su posterior crecimiento y desarrollo, pero que en todo caso fueron el eje sobre el cual se fundó el poder imperial. Ciudades, que para su funcionamiento, necesitaron del mediador; de hecho, no basta, para administrar y evangelizar, con tener claro desde lo escrito –desde el espíritu de la letra- qué es lo que se debía a hacer, sino que fue necesario dar a conocer aquello que se disponía desde un afán de orden: la lectura en voz alta, el bando municipal leído los días de mercado, las representaciones teatrales, la lectura de ciertas obras literarias y poéticas en voz alta,

también se dieron en las ciudades latinoamericanas¹. El espíritu letrado es por tanto una escritura al mismo tiempo; no puede quedarse la ciudad escrituraria, tal como la entiende Ángel Rama, como la expresión de una minoría restringida², sino que es necesario ampliar la comprensión de la escritura en cuanto marcaje, en cuanto inscripción sobre la superficie de lo social, de lo urbano y sobre la piel de cada uno de los que habitan las urbes. Ampliar la idea de escritura –sacándola de la imagen de la letra puesta sobre la superficie de papel- permite entender las cosas de otra manera

Así, la relación entre el texto del letrado (en el sentido tradicional) y el mundo oral de la mayoría no se puede producir sin mediación³. La mediación es la apertura a una idea amplia de escritura en cuanto marcaje y es esa dimensión la permite poner en suspenso los temores que el pensamiento occidental ha tenido sobre el despliegue técnico en cuanto marcaje. El hecho mismo de persistir en la distinción entre *ciudad letrada* y *ciudad real* (no-letrada, ciudad vivida), es indicio de una queja y una defensa: queja frente a

¹ Francisco de Quevedo, por ejemplo, fue bastante conocido durante la colonia en Hispanoamérica. Muchos de sus poemas satíricos se volvieron parte de la tradición oral del continente, e incluso, él mismo se volvió personaje de tradiciones orales; en el folclor colombiano existe por tanto, un personaje vivaz, irónico y malicioso, llamado Jesús Quevedo. Y en toda América, el personaje venido de los cantares medievales españoles y del Siglo de Oro, Pedro Urdemalas (personaje que aparece en obras tanto de Quevedo como de Cervantes), se convierte en Chile y el sur del continente en Pedro Urdemales y en Colombia, en Pedro Rimales.

² “Fue evidente que la *ciudad letrada* remedió la majestad del Poder, aunque también puede decirse que éste rigió las operaciones letradas, inspirados sus principios de concentración, elitismo, jerarquización. Por encima de todo, inspiró la distancia respecto al común de la sociedad. Fue la distancia entre la letra rígida y la fluida palabra hablada, que hizo de la *ciudad letrada* una *ciudad escrituraria*, reservada a una estricta minoría.” (Rama, p.41)

³ Durante mucho tiempo, Ángel Rama utilizó la noción de *transculturación* tomada del historiador y sociólogo cubano Fernando Ortiz, que le permite entender la forma en que se compenetran dos formas culturales, con lenguajes, técnicas y estrategias diversas. Llevado al plano del análisis literario, terreno privilegiado de los análisis de Rama, la transculturación se ve en obras en donde se fusionan lenguajes: el callejero, el del cine, o modelos literarios diversos. La idea le permite al autor uruguayo mostrar como los procesos de transculturación pueden potenciar novedades de gran valor en la narrativa y el pensamiento latinoamericano (Ver: Rama, 1981, pp. 91-96). Sin embargo, este optimismo que uno encuentra en distintos ensayos, no es el que conserva en *La ciudad letrada*, en donde dicha transculturación no conduce a la construcción de sociedades democráticas, sino a conflictos inveterados que no se han resuelto en la región: “Varias causas contribuyeron a la fortaleza de la *ciudad letrada*. Las dos principales fueron: las exigencias de una vasta administración colonial que con puntillismo llevó a cabo la Monarquía, duplicando controles y salvaguardias para restringir, en vano, el constante fraude con que se la burlaba, y las exigencias de la evangelización (transculturación) de una población indígena que contaba por millones, a la que se logró encuadrar en la aceptación de los valores europeos, aunque en ellos no creyeran o no los comprendieran.” (Rama, p27) Nosotros, empero, por la distancia que queremos tomar, preferimos la noción de mediación.

unas formas de poder que se han investido de letras, que han tenido el hábito de las letras para desplegar su ejercicio y que incluso han tratado de evitar el acceso a ellas de la mayoría no-letrada; defensa de unas formas de vida que desde la ciudad real, recusan las pretensiones y los hechos de la ciudad letrada, de unas formas de expresión que prendadas de la oralidad no pierden la ocasión –cuando ello se da- de ocupar el espacio de las letras para defender y hacer sentir su tradición oral de tantos años y siglos de construida. Pero plantarse en esa distinción conlleva, por ejemplo, a no entender el complejo mecanismo de la mediación.

En territorios americanos, la escritura se constituiría en una suerte de religión secundaria, por tanto, pertrechada para ocupar el lugar de las religiones cuando éstas comenzaron su declinación en el siglo XIX. *Aún más que la letra, conjugaron los símbolos* todos, abasteciéndose en el venero tradicional, para fundar así una escritura crecientemente autónoma. El discurso barroco no se limita a las palabras, sino que las integra con los emblemas, jeroglíficos, empresas, apólogos, cifras, e inserta este enunciado complejo dentro de un despliegue teatral que apela a la pintura, la escultura, la música, lo bailes, los colores, proporcionando el *hilo rojo* que para Goethe fijaba la significación de la diversidad. De esta manera compone un coruscante discurso cuyas lanzaderas son las operaciones de la tropología que se suceden unas a otras animando y volatizando la materia. (Rama, pp. 33-34, primer subrayado es nuestro)

Pero esos símbolos propios del festejo, del ritual, de la celebración colectiva, son junto con las letras, formas de escritura; no son el sustituto sino que hacen parte de la misma constelación de lo escrito que a ambos lados del Atlántico, obliga a entender la mediación no como la compleja relación de dos mundos antitéticos, sino como dos idealidades que funcionan mejor en la mente del crítico de turno que en la vida urbana en sí. Oponer como entidades antitéticas *ciudad letrada* y *ciudad real* es no abrir espacio a la comprensión de los marcajes urbanos como condición antropológica del urbanita; es persistir en la dicotomía oralidad y escritura de cuño platónico olvidando que todo proceso cultural y vital es fruto de estar inserto en *grammas*¹, en marcas diversas que configuran una complejidad que rompe cualquier visión biunívoca.

¹ “Incluso antes de ser determinado como ser humano (con todos los caracteres distintivos que siempre se le han atribuido al hombre, y a todo el sistema de significación que ellos implican) o como a-humano, el *grama* –o el *grafema*– dará así el nombre al elemento. Elemento sin simplicidad. Elemento, ya sea que se le entienda como medio ambiente o como átomo irreductible, de la archi-síntesis [archi-escritura] en general, de aquello que tendríamos que prohibirnos definir en el interior del sistema de oposiciones de la metafísica, de aquello que, en consecuencia, incluso no tendríamos que llamar la *experiencia* en general, ni siquiera el origen del *sentido* en general.” (Derrida, 1967, p.15)

De ahí, la apologética presentación que Ángel Rama hace del rousseauniano Simón Rodríguez (1771-1854)¹, quien consideraba que las repúblicas latinoamericanas apenas independizadas, debían ser conscientes de que éstas se construirían no con literatos y doctores, sino formando *el pueblo*, es decir, facilitando su acceso al mundo de las letras. Acceso que debía darse, según Rodríguez, privilegiando el habla y luego la escritura; o más aún señalando que el habla es el fundamento de toda escritura y de toda lectura posterior². De ahí, el interés por la prosodia y por la forma particular de la pronunciación latinoamericana; de ahí, la necesidad de una reforma ortográfica y gramatical que, al igual que lo propuso en su momento Andrés Bello, hiciera el juego desde lo escrito a unas formas de pronunciación que no diferencian *s* de *z* y *c*, *g* de *j*, y que incluso considera inútil el uso de la *h* en muchas ocasiones³. Juego privilegiado por la oralidad, que lleva a Rama a expresar en tono entusiasta que:

Simón Rodríguez se sitúa en la línea pre-saussuriana (y anti-derridiana) que reconoce en la lengua “una tradición oral independiente de la escritura y fijada de muy distinta manera” cuyo origen puede rastrearse en el *Ensayo sobre el origen de las lenguas* de Rousseau, la que le lleva a valorar supremamente el habla y por lo tanto los recursos fónicos que contribuyen a hacer de ella un sistema de comunicación y, por ende, un sistema de significación. Para él la lectura “es resucitar ideas sepultadas en el papel” y lo más importante de la educación es conducir al niño a que maneje la lengua como el instrumento adecuado para

¹ Que fue además maestro y preceptor de Simón Bolívar en su infancia y juventud, siguiendo los planteamientos de *El Emilio* de Rousseau.

² “Leer es el último acto en el trabajo de la enseñanza. El orden debe ser... Calcular-Pensar-Hablar-Escribir y Leer. No... leer-escribir y contar, y dejar la Lógica (como se hace en todas partes) para los pocos que la suerte lleva a los Colegios: de allí salen empachados de silogismos, a vomitar, en el trato común, paralogismo y sofismas a decenas. Si hubieran aprendido a raciocinar cuando niños, tomando proposiciones familiares para premisas, no serían, o serían menos embrollones. No dirían (a pesar de su talento): 1° Este indio no es lo que yo soy; 2°. Yo soy *hombre*; Conclusión: Luego él es *bruto*. Consecuencia: háganlo trabajar a palos.” (Rodríguez en: Rama, p. 65)

³ Es obvio que los latinoamericanos tenemos mayores dificultades para comprender la ortografía y la gramática como la prescribe la Real Academia de la Lengua, sita en Madrid, por la forma de pronunciar. Forma de pronunciar que es fruto de una historia -la cantidad de andaluces, extremeños y canarios (éstos sobre todo en Venezuela) que vinieron a América- y que hizo que tratos como el *vosotros* ya no se utilizaran en la vida cotidiana desde principios del siglo XIX; desde entonces, el *ustedes* se impuso. Por eso, y en este sentido la afirmación de Rama es cierta cuando menciona la enseñanza de las conjugaciones verbales para un latinoamericano, incluyendo la segunda persona del plural, “que no utilizan en su habla corriente, ni tampoco ya en sus escritos, [...] suena a sus oídos como una artificiosa lengua de teatro.” (Rama, p.50) Sin embargo, la decisión de volver a lo prescrito por la Real Academia obedeció a necesidades internacionales; muchas cartas, comunicados y trámites diplomáticos que enviaban los países latinoamericanos a países como Estados Unidos, Inglaterra, Francia o Alemania, eran incomprensibles, porque el español que conocían -y del cual podían traducir- era el peninsular.

traducir sus operaciones mentales, alcanzando el rigor expresivo de estas. (Rama, p.66)

Estrategia saussuriana en todo caso, que en realidad devela no tanto a Simón Rodríguez, sino el soporte mismo sobre el cual se ampara Ángel Rama; estrategia que parte de la distinción entre *lengua* y *habla*, y que no puede ver en ello sino la efectuación en la segunda de lo presupuesto en la primera, o ver allí una distancia insalvable que las haría realidades casi antitéticas. Relación de un entre dos, que a pesar del reconocimiento de distintos momentos de la literatura y la ensayística latinoamericana que aceptan el peso de la oralidad –desde la novela *El Periquillo Sarniento* de José Fernández de Lizardi¹, escrita en México en 1816, hasta distintas obras del siglo XX, como las de Roberto Arlt en Argentina, Jorge Icaza en Ecuador o Tomás Carrasquilla en Colombia-, que indefectiblemente se revela como conflictiva y muchas veces insoluble; relación que a pesar de todo, en toda la obra, se ve desde una consideración vertical del poder y que además, ve la operación sobre los signos que se debe cumplir como liberación de los mismos que corre parejas a una liberación política. Uso de los signos con contenido político que alienta además, la idea de un enfrentamiento que termina con las lúgubres imágenes de un pasado muerto. Así, la modernización de fines del siglo XIX y principios del XX, con el Modernismo como escuela literaria entre otras manifestaciones de esa Modernidad, implicó que “la *escritura* de los letrados es una sepultura donde es inmovilizada, fijada y detenida para siempre la producción oral.” (Rama, p. 87); escritura como sepultura de la oralidad, que contribuyó a crear las literaturas nacionales que, a la sazón, son “un triunfo de la *ciudad letrada*” (*Ibíd.*, p.91).²

¹ Aunque para Rama, Lizardi estaría más cercano a la perspectiva de Simón Rodríguez; los otros escritores de fines del XIX y principios del XX expresarían, como enseguida anotaremos, el triunfo de la ciudad letrada.

² Incluso cuando reconoce el peso de la oralidad que todavía persiste en América Latina, no deja de ver en la misma, más que una estratagema de la *ciudad letrada* para domesticar esa producción que se da tanto en los campos como en las ciudades. “La literatura, al imponer la escritura y negar la oralidad, cancela el proceso productivo de ésta y lo fija bajo las formas de producción urbana. Introduce los interruptores del flujo que recortan la materia. Obviamente no hace desaparecer la oralidad, ni siquiera dentro de las culturas rurales, pues la desculturación que la modernización introduce da paso a nuevas neoculturaciones, más fuertemente marcadas por las circunstancias históricas. Para éstas, la *ciudad letrada* será ciega; también para el similar proceso que ocurre dentro de la misma ciudad, donde se prolonga la producción oral mezclándose con la escrita y dando lugar a nuevos lenguajes, sobre todo a través de la mezzo-música y del teatro. La apropiación de la tradición oral rural al servicio del proyecto letrado concluye en una exaltación del poder.” (Rama, p.92)

De uno a otro lado, lo que se perfila es una compleja trama que sólo se puede entender desde los espacios de poder que ocupan los escritores latinoamericanos; espacios en donde formas de escritura diversa se confunden y que por tanto ponen al escritor latinoamericano –no como un urbanita, que a la sazón es lo que se esperaría con el título del libro-, sino como un actor político que se compromete (con gusto, a contrapelo o incluso desde cierta resistencia) con formas determinadas de gobierno o con ciertas ideologías. La ciudad es la que se pierde en última instancia en la consideración de Rama, porque poco de novedoso tiene el afirmar el vínculo entre la ciudad y el poder; entre la ciudad y el poder de lo escrito. No es un rasgo de la ciudad latinoamericana, sino un rasgo de las ciudades en todo el orbe. ¿No era este el vínculo que se perfilaba en las ciudades sagradas en el mundo antiguo y en las ciudades prehispánicas? ¿No era este nexo lo que ponía un punto crítico en la existencia de la polis griega, en una ciudad-estado como Atenas, en donde la figura de Sócrates (o Platón) podían denigrar de la escritura como forma artificiosa que nos distanciaba del camino hacia la verdad que la oralidad facilitaba? ¿No han estado las grandes bibliotecas, las grandes codificaciones, las normativas de toda índole, expresadas en y desde las ciudades? La ciudad letrada no es por tanto, una particularidad latinoamericana, sino un rasgo de la vida urbana en general; la ciudad trae una relación con lo escrito, porque aparece con las configuraciones estatales y las acompaña a lo largo de su existencia, incluso hasta el desbarajuste que las mismas sufren en la contemporaneidad. No es por tanto fortuito, que incluso en el texto bíblico, la imagen mítica de la ciudad y su fundación, haya de remitirse a Caín, que como bien señala Giuseppe Zarone, siguiendo a Paul Wheatley, la convierte en “herencia de Caín” y por tanto, “desde su inicio ella es signo de un estado de exilio y de vacío, de un nomadismo debido a la necesidad de huir de Dios que no se supera desde luego construyendo lugares, meras expresiones de un imposible deseo de estabilidad y normalidad” (Zarone, p.11); pero además, Caín es el ser marcado, el ser escrito por dios en la frente, signo de su maldición y su castigo, aquel maldecido no sólo por haber asesinado a su hermano, sino porque hirió la tierra inscribiéndola con el arado, con la azada del agricultor.

Fue Abel pastor, y Caín labrador; y al cabo de tiempo hizo Caín ofrenda a Yavé de los frutos de la tierra, y se la hizo también Abel de los primogénitos de su ganado,

de lo mejor de ellos; y agradóse Yavé de Abel y su ofrenda, pero no de Caín y la suya. (*Génesis*, 4, 2-5)

Su maldición por tanto, proviene no sólo del asesinato de su hermano, sino de la herida, el marcaje hecho en la tierra; herida que como escritura prolongará al construir, al “edificar una ciudad, a la que dio luego el nombre de Enoc, su hijo” (*Ibíd.*, 4, 17), ya que la ciudad es el lugar del error, de todos los posibles lugares en cuanto ella es sólo terreno desbrozado para que emerjan todas las posibilidades. Como lugar del error, incluso es por excelencia un *no-lugar*¹, es una simple espacialidad de la cual pueden emerger todas las alternativas de construcción territorial y vital, los marcajes y las escrituras más disímiles. Caín puede ser un constructor de espacios, incluso podría ser el *non-santo* patrono de quienes desean planificar las urbes, de los que suponen una asepsia en sus sueños de ciudad, pero al mismo tiempo, es el *non-santo* patrono del viandante, del transeúnte urbano que marca de una forma otra, lo que el primero creyó definitivo: frente al espacio abstracto, los trazos múltiples y territoriales de los peatones y de los urbanitas; frente a la escritura canónica, las escrituras multiplicadas, amorfas y de los viandantes. Si bien es cierto que “la Ciudad se convierte en el tema dominante de los legendarios políticos”, no es menos cierto que ella “ya no es un campo de operaciones programadas y controladas. Bajo los discursos que la ideologizan, proliferan los ardides y las combinaciones de poderes sin identidad legible, sin asideros, sin transparencia racional: imposibles de manejar.” (Certeau, 1990, p.107) Por eso, en las ciudades:

Los caminos de los paseantes presentan una serie de vueltas y rodeos susceptibles de asimilarse a los “giros” o “figuras de estilo”. Hay una retórica del andar. El arte de “dar vuelta” a las frases tiene como equivalente un arte de dar vuelta a los

¹ No entendemos la noción de *no-lugar* como Marc Augé en su célebre libro *Los no-lugares*, en donde el antropólogo francés piensa que éstos son los lugares del anonimato urbano contemporáneo, faltos de dimensión simbólica e incluso vaciados de afectividad: lugares de tránsito e intrascendentes, como las terminales aéreas, los cajeros electrónicos, el supermercado. En realidad, no hay lugar en la ciudad que esté vaciado de afectividad y que incluso no permita construir un territorio antropológico (evanescente, mudable, efímero o incluso más duradero). Por eso, al hablar de la ciudad como *no-lugar* lo hacemos como lo entiende Manuel Delgado, quien al tomar la distinción de Michel de Certeau entre *lugar* y *espacio* (a su vez, fruto de su lectura de Merleau Ponty), señala que la ciudad es un *no-lugar* en cuanto potencia todos los lugares, todas las territorializaciones. De Certeau, para mayor confusión nuestra señala que “un *lugar* es el orden (cualquiera que sea) según el cual los elementos se distribuyen en relaciones de coexistencia”, mientras que “*el espacio es un lugar practicado*” (Certeau, 1990, p.129). En síntesis: llamamos *no-lugar* (e incluso *espacio* en tanto construcción abstracta tal como lo entendió la física moderna y el pensamiento cartesiano) lo que De Certeau llama *lugar*, y *lugar* o *territorio* (para darle la connotación antropológica), lo que él llama *espacio*.

recorridos. Como lenguaje ordinario, este arte implica y combina estilos y usos. El *estilo* especifica “una estructura lingüística que manifiesta sobre el plano simbólico [...] la manera fundamental de un hombre ser en el mundo”; connota una singularidad. El *uso* define el fenómeno social mediante el cual un sistema de comunicación se manifiesta en realidad; remite a una norma. Tanto el estilo como el uso apuntan a una “manera de hacer” (de hablar, de caminar, etcétera), pero uno como tratamiento singular de lo simbólico, el otro como elemento de un código. Se curzan para formar un estilo del uso, una manera de ser y una manera de aparecer. (Certeau, p.112)

Retórica de lo cotidiano, que hace de la ciudad, desde el principio, no sólo *ciudad letrada*, sino y sobre todo, *ciudad inscripta, marcada, señalada*. Ello, porque la escritura misma, la disposición de las letras, no es más que una manera entre otras en los procesos de inscripción; la ciudad aparece en consonancia con esas múltiples inscripciones y como muchas veces se ha señalado, de dos de ellas en particular: la agricultura y la escritura misma. La agricultura coadyuva al tránsito de lo societario a lo estatal; es la que facilita aquello que Deleuze y Guattari llamaban *el golpe de maestro* de donde emerge el Estado¹. La agricultura organiza la actividad del campesino, pero también comporta la creación de centros que son las ciudades; ciudades sagradas –desde *Uruk* en Sumer hasta *Mexihco Tenochtitlan* (*Lugar de pencas de nogal*) como capital del Imperio Azteca-, centros de poderes imperiales en cuyo centro están los sacerdotes y en cuya periferia están los artesanos, los comerciantes y los guerreros-cazadores (Duque, 1986, pp. 97 y ss.). En el centro están los que tienen el poder letrado, sin duda, quienes legislan, organizan y disponen el saber religioso; pero los que están en la periferia, artesanos y comerciantes, son igualmente inscriptores, seres móviles que marcan la ciudad no con una norma claramente establecida, sino con retóricas de la labilidad.

La ciudad por tanto, aparece justo en el relevo de unas formas de inscripción, que hechas en el cuerpo –individual y colectivo– denotaban una forma de organización previa a la existencia del Estado²; pero el Estado mismo, al gestar una particular forma de inscripción como es la de las letras sobre el papel, al crear códigos y legislaciones, al

¹ “Ciudad de Ur, punto de partida de Abraham o de la nueva alianza. El Estado no se formó progresivamente, sino que surgió ya armado, golpe maestro de una vez, *Urstaat* original, eterno modelo de lo que todo Estado quiere ser y desea.” (Deleuze y Guattari, 1972, p.224)

² Inscribir y ser inscrito es condición de toda forma cultural. Los códigos en espacios societarios, antes de la configuración de lo estatal, en sociedades de cazadores y recolectores, se inscribían en el cuerpo.

centrar el poder en formas patriarcales, necesitó de la emergencia de la ciudad: Ur, Babel, Babilonia, como ejemplos bíblicos, enuncian ese horizonte a guisa de mitos, pero sobre todo, de elementos que nos permiten entender una *metafísica de la ciudad* que habla no del ser que le pertenece, sino de su mutabilidad en cuanto superficie de inscripción sometida a todos los avatares del marcaje.

Del mismo modo, la ciudad latinoamericana –bien las que fundaron los europeos, bien las que se articularon con las prehispánicas (Cusco y México, por ejemplo)- es una *ciudad letrada*, como cualquier ciudad en el orbe que responda a las configuraciones estatales; es una ciudad letrada no para su desgracia, sino porque es condición de su existencia y de sus mayores posibilidades. La escritura del orden barroco, cuando nace la ciudad latinoamericana, no pueden circunscribirse a las que aparecen en la Ordenanza Real, en la Cédula Real, en la norma religiosa, o en cierta manifestación literaria; esa escritura implica, como señalábamos antes, el ritual, la fiesta, la alegoría pública, la escenificación del poder e incluso de formas del contrapoder¹. Si hay procesos de transculturación, tal como lo considera Rama, ello no se hace porque sean dos entidades con identidad definida, las que se enfrentan (muchas veces conflictivamente) y mestizan, sino porque ese entre dos, en realidad es una multiplicidad: ni el mundo hispano, el luso, el francés, o el anglosajón eran individualidades o unidades cerradas, ni los grupos humanos nativos de América lo eran. Habitados todos por múltiples fuerzas, por tensiones diversas, la violencia misma del encuentro se entiende en ese choque de multiplicidades; una multiplicidad es lo que determina el carácter inestable de la vida urbana en América Latina, tanto en estos inicios –mejor sería decir, emergencias- como en su devenir posterior. En ese sentido, por cuanto esas fuerzas lo atraviesan todo, los marcajes son múltiples; cada tensión porta el suyo y ello hace de los cuerpos que habitan la ciudad, no cuerpos unitarios, sino cuerpos-medios por los cuales se transmiten las permanencias y las variaciones de esas fuerzas. Todo y todos somos mediadores; todo y todos, expresamos lo que nos inscribe, lo que nos hace seguir escribiendo, lo que nos confronta con distintos marcajes.

¹ El mismo Rama aunque lo menciona, no ve el grafiti como inscripción, sino como intento desesperado de letras emergentes

Lo que importa entonces, es la consideración sobre el cambio de los marcajes. He ahí, el segundo asunto de importancia que arriba se anunció. Los marcajes, las formas de inscripción, y dentro de ellas, la escritura misma, están sometidas a los cambios y a los avatares técnicos. Más que mirar la permanencia de la *ciudad letrada* en América Latina, del juego de los escritores y su vínculo con la política, es importante pensar porque se escribió lo que se escribió, y cómo se escribió. La escritura es igualmente un objeto-medio y por tanto, está atravesada por formas diversas de inscripción; por eso, las metáforas, el camino metaforológico que hemos seguido, lo que buscaba era la conjunción entre elementos en modo alguno antitéticos: el referente técnico, y la vida misma de los discursos. Ello marca, para el caso de los escritores, no sólo sustanciales diferencias con respecto a la que escriben, sino también a las opciones políticas e ideológicas que asumen. Mientras en los años veinte, Tomás Carrasquilla en Colombia producía la trilogía *Hace tiempos* cuyo último tomo se titula “Del campo a la ciudad”, haciendo más evocación de un tiempo ido ante la fuerza de la ciudad apenas industrializada y apenas sometida a los avatares de la modernización, Roberto Arlt habla sin nostalgias porque escribe en una Buenos Aires inmensa, babélica y sobre todo, con un mayor uso de objetos técnicos que son indicio de esa modernización¹. No es por tanto, que una opción metafórica sea un acto de voluntad; son más bien los complejos procesos de inscripción los que determinan las palabras que permean la escritura, no sólo del literato, sino también la del gobernante, la del urbanista, hasta la palabra enunciada por cualquier transeúnte en una calle cualquiera de una ciudad de este lado del mundo.

Una metáfora no es más que la manifestación de la condición semiótica del ser humano; de esa condición de habitar un universo de signos y símbolos, que no nos acercan a las cosas, sino que testimonian la distancia inevitable que tenemos frente a ellas. Testimonia el abismo de aquello que nos hiere, nos afecta, nos marca, pero que no podemos asir más que apartándonos, haciéndonos a un lado. Nietzscheanos en este sentido, no podemos tener sino la certeza de la incertidumbre, porque la *cosa-en-sí* es inatrapable o más aún, es una invención de nuestro lenguaje.

¹ A guisa de comparación: El metro de Buenos Aires es de 1913, el de Medellín de 1995...

No estamos pues, a pesar de lo que se podría pensar, en la misma constelación de la ciudad letrada. De hecho, la mirada de Ángel Rama parece desconocer otros referentes, otras posibilidades que en su época ya se tenían para pensar el funcionamiento del discurso. Su referente, como el mismo lo señala, es Michel Foucault, pero el de *Las palabras y las cosas*. Así, al hablar del momento fundacional de las urbes latinoamericanas, en el siglo XVI, señala la recuperación platónica y el modelo de Hipodamos, como ejes que venidos de la antigüedad configuraron la ciudad barroca.

Su imposición en los siglos XVI y XVII, en lo que llamamos la edad barroca (que los franceses designan como la época clásica) corresponde a un momento crucial de Occidente en que, como ha visto sagazmente Michel Foucault, las palabras comenzaron a separarse de las cosas y la triádica conjunción de unas y otras a través de la *coyuntura* cedió al binarismo de la *Logique* de Port Royal que teorizaría la independencia del *orden de los signos*. Las ciudades, las sociedades que las habitarán, los letrados que las explicarán, se fundan y desarrollan en el mismo tiempo en que el signo “deja de ser una figura del mundo, deja de estar ligados por lazos sólidos y secretos de la semejanza o de la afinidad a lo que marca”, empieza “a significar dentro del interior del conocimiento” y “de él tomará su certidumbre y su posibilidad.” (Rama, p.4)¹

Y justamente, el esquematismo de la propuesta foucaultiana le hace confundir. La arqueología, como pronto lo señaló Foucault, no sería suficiente; y sobre todo, no lo sería por cuanto en él no se puede articular la idea misma de una *práctica discursiva*. Por tanto, si miramos la apropiación que del pensador francés hace el ensayista uruguayo, encontramos una serie de aspectos inquietantes que sin duda, no son sólo consecuencia de que esto se escribe veinticinco años después de haber aparecido *La ciudad letrada*, sino porque el mismo se escribió, luego de que la idea de *práctica discursiva* había permitido al propio Foucault, en los años setenta, apartarse de la noción de *episteme*. En otras palabras, cuando *criterios de correlación* se habían tornado fundamentales en la definición de un discurso: criterios de relación que señalaban la forma en que se articulaba con otros discursos, pero también con prácticas no discursivas, con las instituciones, las relaciones sociales, las coyunturas políticas y económicas. Es más, es en ese momento, cuando la imagen de un poder vertical es duramente cuestionada por Foucault.

¹ Las comillas son citas tomadas de *Las palabras y las cosas*, de la edición de 1968, de Siglo XXI editores. La paginación señalada es la 64-65.

Por poder no quiero decir “el Poder”, como conjunto de instituciones y aparatos que garantizan la sujeción de unos ciudadanos en un Estado determinado. Tampoco indico un modo de sujeción que, por oposición a la violencia, tendría la forma de la regla. Finalmente, no entiendo por poder un sistema general de dominación ejercida por un elemento o un grupo sobre otro. [...] Me parece que por poder hay que comprender, primero la multiplicidad de las relaciones de fuerza inmanentes y propias del dominio en que se ejercen y que son constitutivas de su organización; el juego que por medio de luchas y enfrentamientos incesantes las transforma, las refuerza, las invierte; los apoyos que dichas relaciones de fuerza encuentran las unas en las otras, de modo que formen cadena o sistema, o, al contrario, los corrimientos, las contradicciones que las aíslan a unas de otras; las estrategias, por último, que las tornan efectivas, y cuyo dibujo general o cristalización institucional toma la forma en los aparatos estatales, en la formulación de la ley, en las hegemonías sociales. (Foucault, 1976, pp. 112-113)¹

El poder no se ejerce, según esta perspectiva, desde un punto central, desde una voluntad y órganos estatales (“éstos son más bien formas terminales”, *Ídem*); el poder se encuentra diseminado y su omnipotencia se debe a que afecta incluso lo más cotidiano, las relaciones más elementales, porque es un ejercicio continuo que implica consensos y disensos en lo más mínimo, en cada momento; el poder está en la multiplicidad, en las fuerzas en tensión, tal como había enseñado Nietzsche, y no en la maniquea consideración de unos sobre otros. Por eso, al leer el texto de Ángel Rama, se tiene la impresión de que América Latina no puede entenderse más que desde la confrontación de unos contra otros, en una visión dicotómica de la vida política, que confunde al lector encontrando las perversas intenciones de lo político que incluso termina inscribiendo en su vocación letrada a los más conspicuos escritores de la región. Mas, lo político no debe entenderse tan sólo en su connivencia con la letra; lo político está también en la cotidianidad de los *no-letrados* que, como hemos dicho, terminan por *inscribir-se* e inscribir a su vez, en la urbe. Lo político es una trama compleja de fuerzas múltiples en tensión, que sobre todo, termina produciendo, que es productivo. Produce formas de

¹ Para que no se crea que el desconocimiento de esta perspectiva foucaultiana en la reflexión de Ángel Rama, se debe a la poca difusión de los libros, es necesario recordar una vez más, que el autor uruguayo hablaba y leía francés perfectamente; por otro lado, la traducción de obras como *Vigilar y Castigar* y el primer volumen de la *Historia de la sexualidad*, que acabamos de citar, son la primera de 1976 (un año después de su aparición en Francia) y la segunda de 1977 (también un año después de su aparición). Cabe anotar que las publico Siglo XXI editores, que tenía su sede principal en Buenos Aires, pero también en México y durante muchos años en Bogotá. Además, Rama se movía en el mundo editorial; era director de la Biblioteca de Ayacucho, una de las empresas editoriales venezolanas, más importantes de América Latina en los años setenta y ochenta. Queda flotando la pregunta: ¿Por qué no se aproximó a este segundo Foucault, más genealógico y que se había distanciado de la arqueología?

ordenamiento, horizontes de sentido, formas de discurso y formas de actuar; produce el mundo que habitamos, y por tanto, el poder también está preñado de una positividad.

Además, lo político resulta fundamental para regular el *polemos*, el conflicto de las fuerzas en tensión; sin su existencia, lo *no-político*, la *a-polis* haría lugar en forma radical y la destrucción sería lo más evidente. Lo político por tanto, la forma de organizar el poder, no es el ejercicio de unos sobre otros, sino el movimiento perpetuo de fuerzas que desatadas podrían –o al menos así lo ha considerado siempre la teoría política– revelarnos la condición de una guerra total, de una destrucción total, en donde lo *a-político* hace lugar; en realidad, la ciudad en cuanto *polis* también funda una *ápolis*, establece límites entre lo uno y lo otro, que muestran no tanto la firmeza de lo político, cuanto su debilidad.¹ Lo político y la ciudad como polis, está soportada sobre las fuerzas conflictivas, sobre tensiones que son aquello que siempre se quiere exorcizar, por considerarse que dejarlas salir es arriesgar a destruir lo construido; pero el exorcismo es siempre precario, es siempre un control hecho a medias, a las fuerzas ctónicas, al Ericteo, a lo monstruoso que no está en el fondo de la tierra, sino en la superficie.

En efecto, si los colonizadores íberos, al llegar al Nuevo Mundo hicieron una planta en cuyo centro estaba el templo, no hacían más que replicar el gesto de los romanos, quienes también establecían la planta de las ciudades –y aun de sus campamentos–, en forma de damero y ubicando un centro que a modo de ombligo, permitiese controlar las potencias del cielo y del averno. Gesto similar al de todas las fundaciones de espacios urbanos, en el contexto cultural indoeuropeo y que revelan más que la fortaleza de la ciudad, su vulnerabilidad y que la amenaza que la soporta no viene de afuera, sino de sí misma. La polis por tanto, necesita de la ápolis, pero esta ápolis es aquello monstruoso, ese resto de incontrolable que siempre está ahí, condicionando formas del vivir. Lo

¹ Aunque el objetivo de su ensayo no es afirmar este “origen” de la política, sino mostrar las condiciones sobre las cuales se ha pensado lo político desde ese “origen”, José Manuel Cuesta Abad nos ofrece la posibilidad de comprender esta tensión que recorre las reflexiones políticas de Occidente y por tanto, de cómo la existencia política de la ciudad no es un elemento añadido, sino su condición de posibilidad más importante. “Llevado hasta sus últimas consecuencias, que son las de la fuerza-de-guerra, el poder mata. Mata incluso antes de matar. Hay una relación de origen entre la fuerza de lo a-humano y el poder de lo a-político. En la *pólis ápolis* la absolutización del poder deviene ontologización catastrófica de la fuerza-de-guerra, no sólo refundación de la ciudad sobre la no-ciudad, sino también fundación originaria de lo a-político sobre el lugar habitado por hombres a los que el poder de la fuerza ha convertido en *muertos*. La ciudad de los vivos es también la no-ciudad de los muertos.” (Abad, 2006, p.85)

monstruoso no es lo que emerge de vez en cuando, sino lo que se transparenta en cada devenir de la historia de la ciudad. Y su manifestación, una vez más, se debe a los cambios en las formas de hacer, de habitar, de hablar; se debe a cambios técnicos, a variaciones discursivas, a movimientos poblacionales producidos por las variaciones socio-técnicas y económicas. Lo monstruoso son las fuerzas que siempre pueden aparecer y de ahí, el carácter teratológico de toda ciudad. Por eso, mantenerse en una sola metáfora, como si fuese lo que define todo el devenir histórico de una región, sin tener en cuenta las variaciones de esas fuerzas en tensión y sobre todo, el soporte técnico que las modifica, es confundir la causa con el efecto, es pensar en el origen como expresión de lo esencial (bueno o malo) que define algo hasta el presente. Sí, es cierto, la *ciudad letrada* puede pensarse pero no es lo mismo la letra que privilegia el manuscrito y cuyos textos impresos vienen de España de tanto en tanto (como ocurrió durante casi todo el periodo colonial), que la letra cuando empiezan a producirse en las imprentas que se trajeron durante el siglo XVIII, primero a las grandes ciudades y luego a las intermedias; no se puede creer que el acceso al periodismo de los intelectuales de fines del siglo XIX y principios del XX, es un triunfo de la inveterada *ciudad letrada*, sin considerar que también es manifestación de una modernización de los procesos de impresión, que se articulan con la emergencia de otras formas de marcaje (la fotografía y el cine), y con inscripciones en la ciudad como son las arquitecturas cuyo modelo es el París de Haussmann; no puede creerse por tanto, que la letra y lo político son entidades vinculadas por naturaleza, cuando en realidad la naturaleza que las vincula es de orden técnico.

De ahí, que hayamos insistido desde el principio de este trabajo, como la metáfora depende del ámbito discursivo y también del ámbito técnico; lo técnico eso sí, entendido no sólo como los objetos, mecanos o máquinas, sino también las formas de organización de los cuerpos individuales y colectivos, las formas de hablar, las regulaciones, las formas de enseñar y de aprender. Pensar esa condición es no sólo lo que ha animado este trabajo, es también lo que nos hace distanciarnos de la propuesta teórica de *La ciudad letrada*. Invaluable ha sido su aporte a las reflexiones en América Latina, quién se atrevería a negarlo, pero insuficiente resulta no sólo para nuestros objetivos –esbozar elementos de una metaforología urbana en Latinoamérica–, sino para pensar lo político,

el devenir cultural y social de nuestras urbes. Necesario resulta señalar su maniqueísmo, porque como rasgo cuestionable aparece de tanto en tanto, con más frecuencia quizás de lo que imaginamos, en las consideraciones sobre la vida y la historia de la región al sur del Río Grande; maniqueísmo que en los tiempos populistas que corren, estos discursos políticos (de derecha o izquierda, si acaso cabe distinción de tal tipo todavía y menos en el populismo), parecen pergeñarse desde discursos académicos como los de Ángel Rama y que, a pesar de ellos mismos, contribuyen a perpetuar no tanto la *ciudad letrada*, sino a crear la imagen de que al fin los iletrados han ganado el mundo y el poder; discurso como el de este libro, cuya eficacia académica se oculta en el manejo no político, sino politiquero de tantos que en América Latina se muestran como liberadores de nuevo cuño o al menos los detentadores de un orden necesario.

Excursio

Las anómalas palabras del Esquizotranseúnte o el testimonio de un mundo no-parmenídeo

Transitar es discurrir. En ambos verbos está implícita la idea del paso, del viaje o del recorrer un sitio. Quien dice discurrir, también dice discurso, al menos en una doble acepción. Por un lado, como el discurrir mismo, y por otro, como la organización de palabras, argumentos y razonamientos lanzados tanto de forma oral como escrita. Algo va pues, del tránsito al discurso. Quien transita, quien es transeúnte, es aquel que hace un discurso, y al mismo tiempo, puede escribir o hablar discursivamente. Al menos así parece en principio. ¿Qué discurso, empero, es aquel que se enuncia? Depende de lo que se transite, depende de los avatares con los cuales se tropiece en ese discurrir. Es el afuera por tanto, el primer escritor o mejor, la fuente de las improntas que señalan el camino que luego llevarán las palabras. El afuera escribe, pero no escribe ingenuamente. El transeúnte no es un receptáculo vacío, un poco como una esponja en donde todas las formas sensibles se introdujesen. Por el contrario, lo que se percibe y siente viene ya determinado por el entorno: se ve lo que nos han enseñado a ver, se oye aquello que se nos hace audible, sentimos y olemos lo que un medio nos ha entregado como tal, y ello ya marca un límite, pero también una posibilidad. No es fortuito que Nietzsche distanciándose de Kant, haya observado que justamente lo que menos importa es la cosa en sí, cuanto el orden sensible que en sí mismo es ya una interpretación¹. Nuestros ojos están prestos a ver lo que nos ha enseñado el medio a ver; oímos la polifonía del mundo, tal como nos dicen que debe ser esa misma amalgama de voces

¹ "Todo lo que es para cada cual su 'mundo externo' representa una suma de valoraciones; que verde, azul, rojo, duro, blando, son valoraciones heredadas y sus señales" (Nietzsche, 1992, p.131)

yruidos. Las formas de lo visible, audible, sensible, de lo que se degusta y huele cambian con el tiempo. Michel Foucault por eso, hablaba de regímenes de visibilidad, es decir, de aquello que en una época interesa ver. Primer punto por tanto, no hay tránsito puro ni discurrir impoluto, porque todo pasa por la forma en que el mundo nos es dado. Sentir es siempre estar inserto en una interpretación que nos es dada.

Si el vínculo entre transitar y discurrir está mediado por una interpretación, entonces, un discurso no es más que un eslabón en una cadena de interpretaciones. Habla no del mundo, sino de una cierta forma de entender el mundo. Por eso, cuando se habla de la ciudad no se evoca una ciudad en concreto, exacta, o al menos próxima; la ciudad de las palabras, las ciudades de papel son sólo eso: palabras lanzadas como queja y afirmación para hablar de aquello que nunca alcanzaremos a comprender. Las ciudades se vinculan con la escritura no porque ésta sea un mapa de las mismas, porque el adjetivo caracterice el contorno o el sustantivo diga la verdad última del centro de la ciudad. El transitar de las palabras escritas por los espacios urbanos a lo sumo traza una cartografía, es decir una carta cuya escritura está sometida a las condiciones de una ausencia de algo que nunca estuvo y de una presencia lábil; carta cual si fuese un dibujo de aquello que puede estar, pero en donde se soslayan otras cosas o no se mencionan acaso. Carta, cartografía además, que también es un mensaje, una nota lanzada al ausente e incluso al inexistente. Carta, cartografía, como la carta de las barajas, como aquellas que sometidas al juego y al azar, señalan la cifra del destino misterioso que nos hace pensar en el hado en donde fenece la voluntad de los dioses y los hombres. El transitar, el discurrir, el hacer el discurso lleva a un resultado: una cartografía. Una novela, por ejemplo, escritura del afuera y cartografía de un tránsito, los es en cuanto dibujo de ausencias inexistentes y presencias lábiles, es mensaje lanzado a cualquiera, y es azar de la escritura y la lectura que señala el tono trágico que toda buena literatura siempre tiene. De ahí, que al igual que toda cartografía, la de la literatura sea provisional; pero a diferencia de la otra, se

hace adrede olvidando el referente. Es cierto, un mapa cualquiera –de los que hacen las instituciones determinadas para el asunto- aspira a que haya referentes que refrenden su verdad; una novela puede olvidarse de ellos, porque las impresiones del afuera no remiten a un Uno, a una Unidad referencial, sino a un juego de sensaciones cuyo referente está olvidado o no existió.

Si el referente es importante en un caso –piénsese cuán difícil es viajar sin un mapa-, en el otro no lo es, porque la cartografía literaria habla de una auto-referencialidad, de un mundo construido en sí mismo. Por eso, las ciudades que aparecen en la literatura no están en ningún lugar del mundo, nunca han estado. Alguien podría hacerse la ilusión de que El Alcaná de Toledo, que menciona Cervantes en Don Quijote estuvo y aún está para solaz del turista. Pero esa Toledo no está en el mundo tangible, sino en la sensación venida de la obra misma. Tampoco existe el París de Víctor Hugo, ni el Londres de Dickens, más allá de las palabras dichas. Del mismo modo, la ciudad de Bogotá que Rafael Chaparro Madieto crea en *Opio en las nubes* tampoco está en sitio alguno. Y no lo está porque allí se describa un imposible malecón o una igualmente imposible Avenida Blanchot, sino porque en esta como en todas las novelas, lo que se configura es un territorio vital, cuya mejor expresión es justamente una cartografía. Una cartografía es la expresión de un territorio, si se quiere, de un lugar antropológico, que se configura fundamentalmente de estetogramas, es decir, de marcajes sensibles y perceptivos que sólo pueden expresarse en las cartografías que propician el arte y la literatura.

Sin embargo, algo resulta inquietante, porque a diferencia de otras novelas –bien se puede asegurar que la novela moderna y la ciudad no sólo corren parejas, sino que la una y la otra se sirven mutuamente, que a la sazón una ciudad es una multiplicidad y en ésta son ante todo las formas de representación las que dan el tono de la misma-, lo cierto es que en *Opio en las nubes* la ilusión referencial se hace más lejana. Es obvio que no existe una sola Bogotá como no existe una sola forma de abordar esta novela; no existe por lo

que acabamos de mencionar un tanto a la ligera, como de pasada, porque son multiplicidades. Ni la ciudad es una unidad ni la novela lo es tampoco. De un lado a otro, no por semejanza sino por correspondencia, por cierto juego de evocaciones sensibles, lo que encontramos es el choque de elementos disímiles. Eso puede insistirse, decirse de cualquier novela, pero en *Opio* lo que encontramos es un juego similar al de ciertas arquitecturas que exhiben sus materiales, las formas de las molduras que sirvieron para construirlas. Brutalismo se ha llamado a esa forma de construir –que hace pensar en un cuerpo que exhibe su osamenta- y de la misma forma podría decirse de esta obra: es brutalista, no tiene profundidad, carece de misterio. Pero al contrario del edificio, que a pesar de exhibir sus entrañas conserva para la mayoría la ilusión de la unidad (ilusión, cabe decir, y nada más), esta novela nos muestra justamente que en ella no existe unidad alguna, porque no existe en nada en el mundo. De ahí, su grandeza pero también y sobre todo, su superficialidad. La novela es múltiple, porque los distintos planos que en ella se dan, siempre están compuestos de elementos que en verdad, parecen descompuestos; porque Chaparro parece ser un heredero de *Lord Chandos* y como él, bien podría decir que no sabe ya qué decir, ni cómo ver el mundo. Porque Chaparro pertenece a su vez a la estirpe del *Hombre del subsuelo* y al igual que el personaje de Dostoievski, parece que en algún momento cesó la escritura, violentamente, abruptamente, como si ya no hubiese nada qué decir, aunque luego, al cerrar el libro uno se da cuenta de que está inconclusa: ¿Quién puede pensar que Amarilla no seguirá su recorrido, su transitar, tan sólo porque se ha subido al bote mientras la ciudad es destruida? ¿Quién piensa que Alain no tiene nada más que escribir, que su diario ha cesado porque se ha hecho socio del Club de los Muertos? La obra es interminable, digámoslo así. Sólo una voluntad particular, y vaya a saberse si es asunto de voluntad, pone punto final. Un punto final intuitivo, porque la obra, como tal, puede leerse en desorden, del medio hacia adelante, saltonamente, por pedazos, de atrás hacia el inicio, y ello ya marca ese tono inconcluso. La novela es un conjunto de fragmentos, es

una poética del fragmento¹. Quizás, por eso para muchos de los más ortodoxos escritores del país –que, ¡oh, paradoja!, sin duda admiran a Pessoa y se declaran nietzscheanos- la obra no merecía el premio de Colcultura que recibió en 1992, ya que no daba el tono de un principio y un fin. ¿No es acaso la obsesión por el fragmento, tal como señala Omar Calabresse, uno de las características más connotadas de un era neobarroca?² Fragmento que remite justamente a la falta de unidad, porque a diferencia de las piezas de un rompecabezas, que también son fragmentos, no se encuentra al final una ilusión unitaria, sino eso, justamente eso, pedazos sin vínculo, piezas que no ajustan en modo alguno, pedazos de un mundo fracturado. Y esos fragmentos, por tanto, y retomando lo que decíamos arriba, son indicio de la superficialidad.

Mas cuando decimos superficialidad no hablamos en términos morales, como aquellos que todavía aspirando a lo profundo y trascendental condenan gestos y palabras por lo que suponen como su contrario: la superficialidad. Error semántico, porque la superficialidad, no es lo mismo que la frivolidad. Lo superficial más bien, alude al hecho de que lo que hay en la obra, es lo decible de acontecimientos que no configuran un relato unitario. Superficial es la vida, plagada de acontecimientos que se inscriben en la superficie de nuestro cuerpo, que trazan horizontes de sensibilidad; superficialidad es la escritura en el cuerpo de los acontecimientos que difícilmente podemos enunciar y que sin embargo, tratamos de hacerlo por medio de palabras, de enunciados, de lo

¹ “La incompletud y la indecibilidad están entre las cualidades definitorias de todas las escrituras fragmentarias y tienen por contra, mayor trascendencia que su forma hiperbólica (...) Incompletud quiere decir aquí que en los textos fragmentarios no se aplica el principio de razón. Indecibilidad quiere decir que este tipo de prosa no necesariamente cumple con la regla hermenéutica según la cual todo texto puede ser interpretado.” (Lynch, 1993, p.74)

² “El discurso mediante fragmento o en el fragmento no expresa un sujeto, un tiempo, un espacio de la enunciación (excepto cuando se examina en detalle). Por tanto sus umbrales son puramente cuantitativos: un umbral microscópico (por debajo del cual no se reconoce un objeto como fragmento, sino sólo como ‘polvo’) y uno macroscópico (por encima del cual se percibe el entero falto de algún detalle).” (Calabrese, 1979, p.89) De ahí, las citas implícitas de esta novela: tanto musicales como literarias. Ese mundo de citas alienta la estética del fragmento que “en origen pertenece, también ella, tanto a las comunicaciones de masa como a las artes.” (Ibíd., p.100)

expresable (lekton) que llamaban los estoicos. Eso que enunciamos de lo que acontece es justamente, el sentido; pero no el significado último, la verdad esencial, sino lo dicho que se corresponde con lo sentido, aunque no sea su doble, su par, su contraparte exacta. En el abismo entre las palabras y las cosas, entre lo sentido y el sentido, lo que se escapa es el acontecimiento, y en últimas lo que nos queda es un juego de interpretaciones que, como las ondas en la superficie del agua, parecen no cesar; el sentido no existe en sí, sino en la multiplicación de palabras que son también escrituras sensibles que encarnan nuevos acontecimientos.

Por eso, la novela de Chaparro Madieto es además la suma de sus efectos. Tal vez, aunque su difusión ha sido lenta aunque constante –tal como dicen sus editores- lo cierto es que sus efectos son varios y diversos. No es sólo un público joven, que siempre se dice y se invoca en estos casos, sino también el crítico literario –tanto el que la ensalza como el que la denigra-, o el lector desprevenido quienes pueden ser considerados como los efectos que llevan hasta el infinito la inquietud de una obra inconclusa. Se engañan quienes ven en la forma del dispositivo llamado libro –en esa arquitectura encerrada por tapas y solapas- un principio y un fin. Se engañan y el engaño se desvanece cuando al cruzar los pasos del discurso, nos topamos con una cartografía particular que implica para las letras colombianas al despuntar los años noventa del pasado siglo, un necesario abandono de la referencia y de la identidad para jugársela con la disolución de estos elementos que como pesado fardo y lastre, han acompañado tantas obras o al menos la interpretación de sus más conspicuos lectores. En esta novela no hay identidad, afortunadamente podríamos decir; no hay personaje con cargas psicológicas e incluso el más elaborado de los mismos –sin que ello implique un carácter, un *êthos* particular- es un gato: Pink Tomate. Pero este gato, este hermoso gatito que todos creemos ver cuando leemos la obra, es la perfecta encarnación de los efectos de superficie que arriba mencionábamos: va por los tejados, le enseña a Lerner los secretos de la calle, tiene una extraña taxonomía de los

bares. Pink Tomate es un cartógrafo, es superficial y es el más cercano y entrañable de todos los personajes del libro, si acaso seguimos hablando así, más por tozudez y costumbre que porque en efecto allí se dibuje un personaje. Pink no es nadie porque puede ser cualquier cosa; porque bebe vodka y oye rock, porque es la suma de otros gatos que la cultura de los medios ha producido (¿acaso no nos evoca a Garfield?), porque es –como se dice comúnmente- “un trabajador de calle”, alguien que sabe (nunca mejor dicho) engatusar... Y si este es el “personaje” más connotado lo es tan sólo porque en esta obra no hay personajes sobre quienes recaiga la responsabilidad de la acción. No hay responsabilidad, porque no existe conciencia de sí ni mucho menos una voluntad; en ellos vemos la encarnación de acontecimientos e incluso el mismo Gary Gilmour no es responsable del hecho que lo llevó a la silla eléctrica, a la pena de muerte. Cuando quiere ser responsable es del cuidado de las palomas en la cárcel, alimentándolas con sopa de sobre; responsabilidad simple, que se puede legar, como lo hace en la figura de Sven, quien a su vez, cumple su labor no con un grupo de palomas en particular, sino con cualquier grupo de ellas en cualquier lugar del mundo. No hay personajes, ni responsabilidad y mucho menos hay esa figura que aún hoy parece ser la clave de varios predicamentos morales, que es la personalidad. No la hay porque no hay identidad, sino identificaciones efímeras –que no por ello son menos dolorosas, como la de Alain con su perro- que vienen determinadas al tenor de los acontecimientos. Podemos por tanto, hablar también de una ausencia de unidad en la configuración de los personajes; los monólogos que se dan, no hablan ellos de un alma atormentada, de un aprendizaje doloroso, sino de pensamientos que se hilan azarosamente a medida que se transita por la calle. Chaparro en ese sentido, es de la misma estirpe de Joyce y de Döblin, y su Bogotá es del mismo calado que el Dublín del primero y el Berlín del segundo. Y en este sentido, las alternativas de unidad –de la arquitectura del libro, de la acción y lo narrado, de los personajes- todas esas alternativas se pierden en aras de lo que tanto hemos insistido: la multiplicidad. El resultado al final, no es

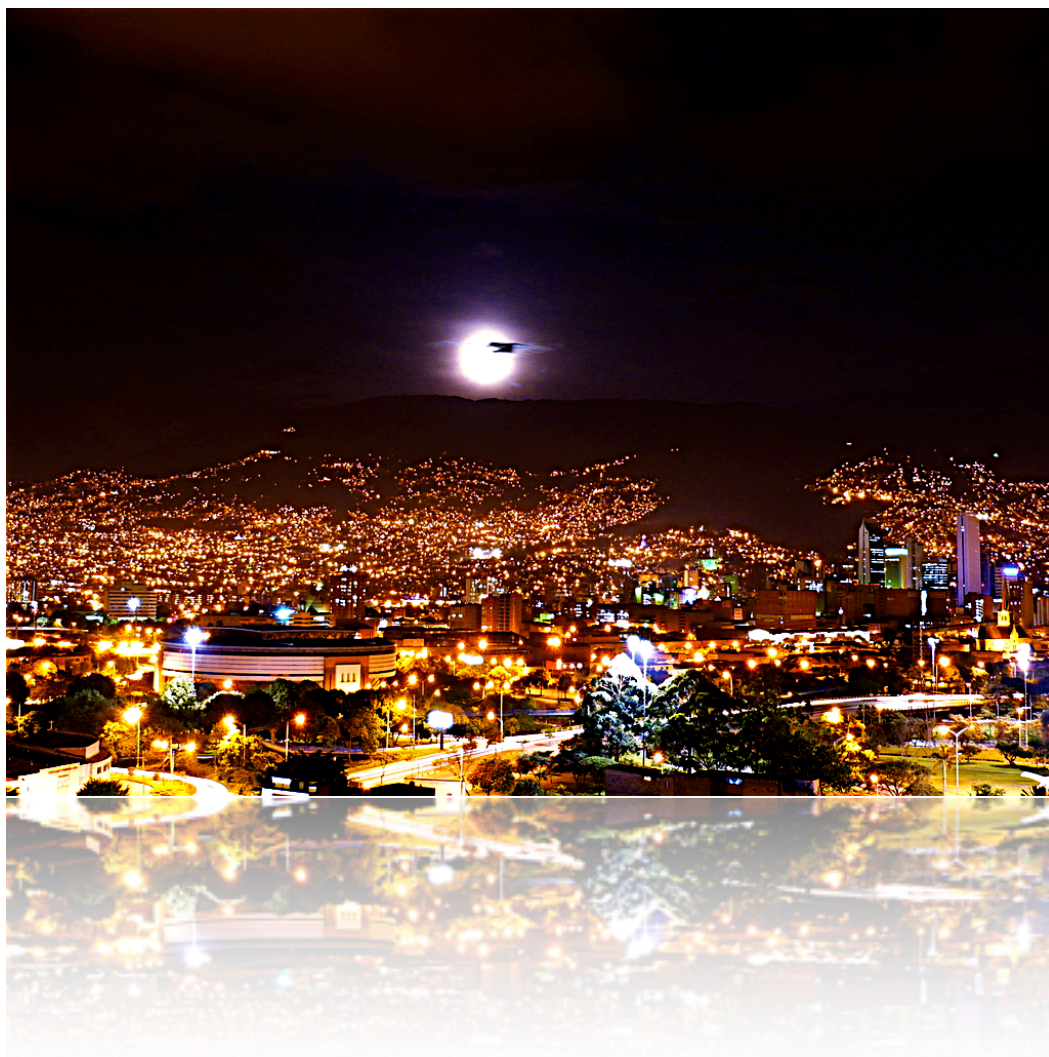
desdeñable, porque justamente la literatura, en una novela como ésta, plantea retos al pensamiento occidental. Piénsese en *Parménides*, el diálogo de Platón sobre el cual pareció reposar durante tanto tiempo el canon de la filosofía y del pensamiento. En ese diálogo encontramos –al tenor de la ontologización progresiva del pensamiento del eleata–, que siempre triunfa la figura de la Unidad frente a lo múltiple. De hecho, en ese diálogo, en el conjunto de las alternativas que allí se ofrecen para mostrar la relación entre lo Uno y lo múltiple (según algunos siete, según otros, ocho alternativas), bien se puede hacer una reducción a tres formas básicas: 1) lo múltiple no existe y sólo existe el Uno sin partes, además amorfo, atemporal y desconocido; 2) lo Uno es limitado y se forma de múltiples partes igualmente limitadas; lo múltiple es una deriva de lo uno; y 3) lo Uno se forma de múltiples partes ilimitadas que no contradicen el carácter limitado del Uno. Estrategia en últimas que salva el fundamento, la esencia y el ser por excelencia (llámese Dios, Hombre o simplemente Ser). Pero la literatura, que da mucho para pensar, y en particular obras como la de Chaparro, revelan una alternativa radical: no existe lo Uno, sólo hay multiplicidad y más aún, multiplicidades en conflicto, en choque, produciendo acontecimientos, escribiendo los cuerpos e incitando al decir, aunque el acontecimiento mismo se nos escape. La ciudad abre la posibilidad por tanto, de una metafísica débil, de una ontología lábil, que juega a la desfundamentación, a la incertidumbre de no saber el principio y el final, a la despersonalización en aras del devenir constante –de un modo de ser según el acontecimiento–, y por tanto, a hablar desde antes de que se configure cualquier subjetividad: lo que se muestra es lo pre-subjetivo, lo que puede dar origen a múltiples devenires y a múltiples ciudades. Resulta inútil por tanto, querer buscar referentes en esta novela, cuando no los tiene; cuando al entregarnos a la multiplicidad nos lanza a ese estado previo en el cual sólo habita nuestra esquicia, es decir, ese tono esquizoide que es lo único que nos es propio (por cuanto nos devela como im-propios) y que da cuenta de un tono afectivo fundamental: el tedio, el aburrimiento o la melancolía.

Decíamos al empezar que lo que sentimos viene dado por una interpretación previa, que todo sentir es ya interpretar. Pero esa interpretación depende justamente del ánimo, del tono afectivo en el cual estemos insertos. Hay muchos tonos afectivos sin duda, pero en la novela de Chaparro –como, una vez más, en Joyce, Beckett o Hofmannsthal- el tono es del vaciamiento, el del tedio. Pero ese tedio, cabe aclarar, adviene precisamente porque nuestro estetogramas que se habían convertido en etogramas (hábito, costumbre) son puestos en etredicho; no tenemos hábitos fáciles para leer la novela, y ella misma nos ofrece nuevos retos sensibles: otros marcajes que al ser primeros, nos desubican, nos ponen en entredicho con nosotros mismos y el entorno. Adviene por tanto el desastre, la fractura de lo que nos parece lo “natural” o al menos “normal”, y de ahí, la escritura fragmentaria que arriba mencionábamos y el tono del tedio. La novela tiene este estado de ánimo porque en ella se da un presente eterno –en términos de tiempo-, y lo próximo y lo lejano se confunden –en términos espaciales-. Es una novela aburrida (no porque no se disfrute de su lectura, todo lo contrario), sino porque ella es el retrato del vaciamiento de sí, del mundo y por tanto, de la descomposición de las cosas que sobrevienen sin orden ni concierto; es aburrida y sólo le queda la ironía, la contraposición de fuerzas antagónicas que no logran resolverse en modo alguno –al contrario de la dialéctica socrática que resolvía la tensión en una verdad superior, gracias a su ironía-, y que existen como condición expresiva por excelencia en un mundo que está en ruinas. Ruinas que no son tanto las que quedan después del desastre evidente (una guerra, un bombardeo o simplemente una demolición para una nueva fundación), sino las que advienen sutilmente en la medida en que la Modernidad se despliega: ruinas, a la manera del *Ángelus Novus* de Klee, de las cuales hablara bellamente Walter Benjamín. Ruinas que ven algunos, quizás muchos, pero que contrastan con la visión acumulativa y lineal del progreso que ha sido predominante; ruinas del desencanto que obligan a descubrir el carácter superficial del mundo, el modo en que los acontecimientos se dan sin ilación, sin fin, sin principio; ruinas que son las mismas

con las que se topa el transeúnte urbano y que hacen de él no el *flâneur* decimonónico cantado y exaltado por Baudelaire, sino el hombre que ve sin mirar, que no tiene palabras para decir lo que le afecta, pero que está condenado a las palabras balbucientes para tratar de asir algo de un mundo arruinado.

Mi lógica es vagabundear por los techos y decir trip trip trip soy el dueño de mi pequeña soledad alquilada, que cosa tan seria, es sentir la lluvia en mi rostro, es ser la lluvia, ser la desolación, ser una botella de whisky, ser las nueve de la noche, ser un árbol, un pez, un plato de arroz, el humo azul del cigarrillo, ser el olor de esas mujeres que van a los bares y dicen vamos o no vamos, ser su boca, sus dientes, sus nalgas, sus manos trip trip trip, vamos o no vamos (Chaparro, 1993, p.147)

En los desayunos de trabajo, como los llamaba Highway 34, Marciana siempre trataba de permanecer en silencio, tal vez por la inyección tranquilizante que le aplicaba el doctor Tomás. Pero Highway 34 le sacaba las palabras, los sueños, los silencios, las pequeñas sombras que tenía detrás de los dientes. En aquellos desayunos Highway 34 hablaba y hablaba. No dejaba de hacerlo. Era como si llevara una cascada de palabras llenas de babas viejas y fatigadas que quería regar entre el pan, el café con crema y el pelo mojado de Marciana. En todo caso, Highway 34 hablaba como si estuviera restregando sus palabras sobre las mañanas. Como si las mañanas fueron eternos panes de luz, tedio y melancolía sobre los cuales Highway esparcía todo su olor a gasolina, todas las líneas blancas de sus ojos, todo el azul del cigarrillo rubio, toda su fatiga. (Ibíd., pp.141-142)



***DE CAVERNAS ARTIFICIOSAS Y
MADRIGUERAS DE NEÓN
IN-CONCLUSIÓN***

I

De la ciudad todo (*se*) *queda* por decir. Ello, con el doble juego de las palabras: como quien deja un lugar -por tanto, *queda*, permanece allí, en medio de las calles, acaso como resto que va hacia las alcantarillas-, pero también como el que permanece, el que *se queda* y se resiste a partir, el que incluso se ha salvaguardado en algún recoveco para no ser visto, para no ser enunciado, para vivir el mayor derecho del urbanita: el derecho a la indiferencia¹. La ciudad, las ciudades, son depósitos de lo que sobra o de lo que nunca llamó la atención y que ni siquiera en las ferias de saldos concita la atención de quienes por allí pasan. ¿Cuántas metáforas no podrían decirse para hablar de la ciudad y en particular de la ciudad latinoamericana? Eso es lo que ocurre con la ciudad: que es absoluta, que está preñada de absolutismo, y que es tan indomeñable como el cosmos. La ciudad misma es el absoluto, el absoluto construido por los hombres, producido por su mano, más allá de su voluntad. De ahí, que ella sea el refugio y al mismo tiempo el lugar de la desorientación.

Sin embargo, de todo esto -de esa desazón-, sabemos ahora que habitamos metrópolis que no tienen medida y que parecen por fuera de control; ahora que el monstruo emerge y que parece anunciar para muchos la catástrofe, el Apocalipsis, la crisis de la ciudad como algunos aventuran: como cuerpo enfermo, casi comatoso, la urbe -nuestras urbes- son vistas como si viviesen en estado crítico o al menos como ciudades disfuncionales. El mal aflora a pesar de que siempre se quiso evitar. Lo que hoy vivimos no siempre se sintió así. Implícito estaba la potencia de la disolución en cada ciudad; pero era un secreto, una verdad no dicha, un secreto sometido al conjuro del sacerdote o del gobernante, del filósofo o del moralista. La ciudad en cuanto polis, siempre significó el ideal de lo que se podía manejar, del refugio, de aquello que parecía el sucedáneo del primigenio lugar más seguro: el seno materno. Por eso Sócrates, como nos cuenta Platón en *Fedro*, se siente inseguro allende los muros de Atenas; su madre nutricia, su suelo

¹ "El espacio público es aquel en el que el sujeto que se objetiva, que se hace cuerpo, que reclama y obtiene el derecho de presencia, se nihiliza. Esa masa corpórea lleva consigo todas sus propiedades, tanto las que proclama como las que oculta, tanto las reales como las simuladas, las de su infamia y las que le ensalzan, y con respecto a todas esas propiedades lo que pide es que no se tengan en cuenta, que se olviden tanto unas como otras, puesto que el espacio en el que ha irrumpido es anterior y ajeno a todo esquema fijado, a todo lugar, a todo orden establecido." Delgado Ruíz, Manuel, 2002, p.251

natal, su sustento vital es la ciudad, es la Atenas que empero, terminó por asestarle el golpe fatal: la muerte. No fue el amor de Sócrates a su ciudad lo que le mató. Fue su carácter de parásito lo que fastidió a todos los que habitaban la polis. No se puede pasar impunemente pensando *de, desde, con y para* la ciudad; no se la puede explotar sin tener que retribuir en alguna medida a aquel que da. Lo que se da, y quien da -como en este caso la ciudad-, espera retribución, producción que le sirve a sus fines de ser el nicho materno que garantizará el bienestar de sus habitantes. En el mundo antiguo se era guerrero, campesino o gobernante; pero Sócrates era un guerrero de otra época, que ahora se dedicaba con sus palabras a poner en duda la forma del funcionamiento de ese nicho que tanto decía amar.

De ahí, que a resultas de todo, bien se puede decir que las ciudades latinoamericanas son vistas hoy como metrópolis que otrora funcionaron adecuadamente. La nostalgia por otras épocas -cuando las calles se conocían al dedillo, cuando un individuo se convertía en personaje público por cualquier nimiedad (inquietante destino del loco, el tonto o el extravagante, que en su particular comportamiento encontraba la clave para la sociabilidad), cuando el tiempo parecía preñado de eternidad-, decimos, la nostalgia por los tiempos pasados no es tanto el testimonio de algo que haya existido, cuanto la evidencia de que nunca hubo polis, comunidad o como quiera llamarse, segura y estable. Nacida al tenor del despliegue del mundo moderno -o si se quiere, proto-moderno-, en un mundo de viajes y un capitalismo que bajo la forma de lo mercantil empezó su andadura en los siglos XV y XVI, el continente de ciudades que es América, y en particular la subregión latinoamericana, no pudo albergar urbes estables en donde la inmovilidad utópica se realizara plenamente. Por el contrario, fueron refugio del viajero, fueron como el oasis para el árabe que recorre el desierto. De ahí, que no sea fortuito el que al inicio de este trabajo se hubiese hecho referencia de la ciudad que en el relato árabe hablaba de los muertos; una ciudad de los muertos de hecho, contradice el sentido de esos espacios urbanos en medio de extensiones por donde se aventura el viajero en la caravana, el hombre rudo forjado en los climas extremos del desierto. Si la imagen de una ciudad de los muertos en el relato árabe resultaba insoportable -y nos resulta hasta hoy, incluso a los que estamos en otro horizonte cultural-, lo es porque esa dimensión tanática contradice la doble dimensión de esas ciudades plantadas junto al oasis, o al

menos en lugar seguro frente a las inclemencias del entorno: por un lado, son refugio vital, acogen la vida; por otro, aprestan a seguir la marcha.

Ese doble carácter, de refugio vital e invitación al viaje, es el mismo que han tenido las ciudades latinoamericanas desde su fundación. Al igual que el viajero árabe que atraviesa despoblados arenales, las ciudades latinoamericanas eran oasis para el que llegaba de cruzar la mar, de sobrevivir a la selva e incluso, de atravesar desiertos; la ciudad latinoamericana no podía ser la polis estable porque ella era lugar de tránsito desde sus inicios, y porque lo sigue siendo hasta hoy. Por ende, la experiencia histórica alentó en estas urbes otra dimensión, a contrapelo de la tradición cristiana: mientras que en ésta -en particular en la visión medieval- la ciudad era el lugar del que se debía huir hacia la selva (*sivis*), en América era el lugar de llegada, reposo y nuevo punto de partida. La primera era la invitación para que el anacoreta abandonara a la Gran Ramera o al menos para que el hombre religioso creara una ciudad alternativa bajo la forma de monasterio; en América Latina, entre tanto, incluso el tono de aceptación de Babilonia, del rostro proteico de la prostituta -tal como vimos en Domingo Faustino Sarmiento, en el delirante sueño de José Asunción Silva, o en la dispersa escritura de Roberto Arlt y Rafael Chaparro Madiedo-, refrendaba el juego básico de todas las ciudades: ser refugio, a pesar de todo; ser el lugar de salida.

En efecto, a pesar de esa tradición medieval que execra de las urbes, lo cierto es que al igual que las latinoamericanas, también las europeas no son más que refugio y punto de partida. Quizás, lo que se muestra al considerar las primeras, es una mayor aceptación de esa condición; una aceptación que, reiteramos, se debe a su particular forma de gestación, al modo en que emergieron. Un poco por contraste, podría decirse que hasta hoy, en América Latina las ciudades son piedra de toque que pone a las del Viejo Mundo ante el innegable hecho de que su dimensión disolvente no se puede soslayar. Si en ellas se quiso construir la utopía, lo que se reveló en últimas, es que bajo la férula de los sueños lo único que se produce son formas de vida, que sin ser pesadillas tampoco son paraísos; lo único que se produce bajo el impulso utópico es la vida, con su ambigüedad, y eso es lo que podemos llamar las distopías. Éstas por tanto, no son más que la expresión de un sueño frustrado, de una aspiración a unas formas de orden que revelan

el camino imposible, el vacío sobre el cual se imaginan y por tanto, nos muestran cómo las utopías no son el encuentro con un ser verdadero -con algo de nuestra naturaleza que nos habíamos negado (sea el orden espacial, el equilibrio en las formas de gobierno, o el deseo sexual)-, sino la ampulosa expresión del artificio: la utopía es la cumbre de las construcciones artificiosas de lo humano; la ciudad -inevitadamente afectada por esos sueños-, es por tanto el artificio más importante producido por el hombre. Incluso, podríamos suponer que no es sólo artificio a secas; quizás, es la *obra de arte* más grande construida por los hombres a lo largo de su historia. Claro, todo ello si entendemos por obra de arte, no la labor paciente de un hombre que con unos materiales gesta la ilusión -imagen renacentista y barroca, sin duda-, sino la de una producción estética que sometida al azar termina por poner en vilo al sujeto soberano y autor, y en vez, devela las fuerzas anómicas de lo pulsional que produce aleatoriamente un mundo. En este sentido, se puede señalar que el artificio es la condición para explicar todo lo que hemos señalado: de lo absoluto de la ciudad, de su dimensión distópica, de su carácter simultáneo de refugio y de punto de partida. Las ciudades son la expresión máxima del artificio e incluso, durante mucho tiempo, se sustentaron en la falaz dicotomía de naturaleza y/o cultura; la ciudad sería para muchos, el parásito que vivía de lo que el entorno natural brindaba (que no era tal, ya que estaba intervenido por las artificiosas manos del agricultor y el ganadero). Por eso, la imagen de la ciudad parásita remite a la de cuerpo (sano o enfermo) que se usufructúa perversamente de un nicho, de un medio, al cual puede dejar exangüe y que obliga por tanto, a ampliar horizontes de explotación o a renovar el medio de alguna forma. Cuando páginas atrás hicimos mención de Bogotá como ciudad parásita, tuvimos que apelar no tanto al saber biomédico del siglo XIX, cuanto a una tradición que de antiguo ha considerado la idea de parasitismo como abuso y explotación frente al medio; tradición que se ampara bajo la imagen de la ciudad como ser vivo, como cuerpo viviente que se alimenta violentamente y produce excrementos que terminan por dañar el medio que lo sustenta. Lo interesante es que el ser cuerpo no lo hace natural, sino cuerpo enfermo por ser artificioso.

Ahora bien, el artificio al cual nos remite la ciudad nos pone frente a otra dimensión metafórica. Ya hemos señalado que la ciudad misma es una realidad absoluta, que produce formas de vida en donde la violencia de la realidad se trata de manejar con el

uso de la metáfora. La ciudad es fruto de un camino que se vincula con la hominización, con el afán de separación que caracteriza la aventura humana. Por eso dijimos que la ciudad es *seno materno*, pero también es lugar de partida. Considerada desde el primer aspecto, ella se convierte en elemento sustituto de un proceso que no se puede mirar tan sólo de forma individual, sino como algo que atañe a la especie¹; la ciudad es el refugio, porque los hombres somos fruto de la separación y en ello cumple una función análoga a la que tuvo la caverna para los primeros hombres, ya que "fueron las cavernas refugio que buscó y habitó luego de que otro cobijo se le fue retirando, menguante, o lo abandonó él, vacilante: la selva primigenia." (Blumenberg, 1989, p.27). El hombre es un ser abandonante, siempre evasivo, siempre móvil. Al contrario de quienes creen que morar es permanecer (construyendo un mundo con raíces en la tierra y vínculos con el cielo), lo cierto es que morar es errar, es vagabundear, es cambiar; las puertas sirven para entrar, pero también para salir, y la boca de la cueva tiene el mismo doble propósito. Variar, transitar, moverse, son todos aspectos de un hecho en el cual coinciden, así sean contrarias en otros aspectos, todas las teorías sobre la antropogénesis: el homínido abandona siempre los lugares seguros y se construye otros, menos seguros y sobre todo, provisionales.

Sea cual la esencia del ser pre-humano, empujado por un cambio forzado o casual de su espacio vital a percibir las ventajas sensoriales de la bípeda marcha erecta y a estabilizarla -pese a todas las desventajas internas que esto supone para las funciones orgánicas-, el caso es que, en definitiva, abandonó la protección de una forma de vida oculta y adaptada para exponerse a los riesgos de ese horizonte de percepción que se le abría como inherente a su perceptibilidad. (Blumenberg, 1979, p.12)

¹ "La historia del individuo empieza con una separación, y vuelve siempre ha estar marcada por separaciones que a la vez son o pudieran ser grados de ganancia de realidad. En la perspectiva del nacimiento como trauma ontogenético, también la filogénesis se apunta como una historia dominada por la separación resultante de violencias dolorosas." (Blumenberg, 1989, p.23) Según Blumenberg, esta separación ha de entenderse desde los momentos primigenios del proceso evolutivo, es decir, desde el tránsito de lo inorgánico a lo orgánico, pasando por el tránsito del mar a la tierra, y en general todos los tránsitos del proceso evolutivo. Es claro, que todo ello funciona a guisa de hipótesis y no de afirmaciones definitivas, comprobadas experimentalmente. "Se ve fácilmente que el trauma de nacimiento del ser humano retorna con acrecentada intensidad el problema de anteriores traumas de separación. Pero con ningún experimento podemos probar que el individuo humano guarde alguna clase de recuerdo de su nacimiento. En esa medida, cualquier afirmación sobre el efecto ulterior del trauma individual es tan buena o mala filosóficamente como las que se hagan como las que se hagan sobre otros traumas de todo el género humano. También en este caso la ventaja es hermenéutica." (*Ibíd.*, p.26)

De la selva a la sabana, de ésta a la caverna, y de la cueva a la ciudad, lo que se dan son cambios que no son soluciones definitivas; en cada transición se presenta la inquietud por lo nuevo y a su vez, ese nuevo hábitat, está plagado de inquietudes. Una especie con necesidades alimenticias y con "una prole sometida a un largo aprendizaje" (*Ídem.*), busca siempre lugares que considera más seguros o más convenientes; pero esa búsqueda se da con una pérdida y sobre todo, con nuevas preguntas que atañen a la totalidad del mundo, porque el nuevo refugio no puede olvidar el anterior -con el cual se sigue vinculando de algún modo- y porque cada vez son más complejas las formas de vida.

Lo que aquí llamamos absolutismo de la realidad es una compensación de las correspondencias originadas con ese salto en la situación, no concebible sin un sobreesfuerzo que es consecuencia de una abrupta inadaptación. Ese rendimiento extra incluye la capacidad de prevención, de adelantamiento a lo aún no ocurrido, el enfoque hacia lo que está ausente tras el horizonte. (*Ídem.*)

Cualquier lugar al cual se arribe, cualquier refugio, siempre señala esa inadaptación; consuela, pero no puede evitar las preguntas que habían quedado irresueltas de antes, y las nuevas que tampoco parecen resolverse. Cada nuevo refugio, por más seguro que sea, no puede negar lo imprevisible, lo misterioso, lo que no se alcanza a comprender; de ahí, la necesidad de una domesticación con el lenguaje, con las palabras que de alguna manera tratarán de explicar lo inexplicable. La narración mítica, la leyenda, las potencias de la fantasía, e incluso el discurso científico, permiten nominar lo innominable, permiten incluso designar lo más siniestro. De hecho, "lo que se ha hecho identificable mediante nombres es liberado de su carácter inhóspito y extraño a través de la *metáfora*, revelándose, mediante la narración de historias, el significado que encierra." (*Ibíd.*, p. 14)

Por eso, una metaforología no es una selección de los usos retóricos de un autor, de una escuela o de una época; una metaforología es la que:

...intenta acercarse a la subestructura del pensamiento, al subsuelo, al caldo de cultivo de las cristalizaciones sistemáticas, pero también intenta hacer comprensible con qué "coraje" se adelanta el espíritu en sus imágenes sí mismo y cómo diseña su historia en el coraje de conjeturar. (Blumenberg, 1997, p. 47)

En ese subsuelo, en esa especie de trama sobre la cual se hace la urdimbre de un tejido cultural, lo que se encuentran son dos aspectos. Por una parte, el que esas metáforas, muchas de ellas, buscan resolver preguntas totales de la existencia -las de la origen, las del destino, las de la identidad, las de lo incognoscible del mundo-, y de ahí, que se pueda hablar de ellas como *metáforas absolutas*; como elementos que desde el lenguaje, tratan de asir el *absolutismo de la realidad*, que se impone con toda su fuerza.

Las metáforas absolutas "responden" a preguntas aparentemente ingenuas, incontestables por principio, cuya relevancia radica simplemente en que no son eliminables, porque nosotros no las *planteamos*, sino que nos la encontramos como ya *planteadas* en el fondo de la existencia. (*Ibíd.*, p. 62)

Pero por otro lado, esas metáforas son históricas, variables. No porque las preguntas se resuelvan en determinado momento, porque la metáfora se haga innecesaria y en determinado momento arribe el *concepto* a suplir lo que no era más que una falla del pensamiento, una cierta dimensión infantil de nuestro pensar. No, al contrario, la metáfora no es lo previo y anterior al concepto, sino lo que lo acompaña, aquello de lo cual no puede prescindir; es, como señalamos arriba, su caldo de cultivo, su subsuelo, y por tanto, no es algo provisional ni tampoco un mero ornato. Su historicidad no viene marcada por la forma en que paulatinamente el hombre accede a una mayor luz -metáfora lumínica para hablar de la verdad-, sino por la forma en que funciona la misma en una época determinada; una metáfora absoluta o relativa, como todo uso del lenguaje, sólo se puede entender desde una *pragmática*¹. En la medida en que sirven de orientación y referencia a una época dada, sólo se las puede entender en el uso que se les da, en la forma en que se articulan con las preguntas y las respuestas -provisionales siempre- de una época.

En este sentido, es como hemos pensado por tanto la ciudad: es un refugio (de esa incierta certeza, nacen todas las variaciones metafóricas), pero también lugar de partida

¹¹ "Una vez delimitados estos aspectos, volvemos a plantear la cuestión de la relevancia de las metáforas absolutas, de su verdad *histórica*. Su verdad es, en un sentido muy amplio del término, *pragmática*. Su contenido determina como referencia orientativa, una conducta; dan estructura a un mundo; representan el siempre inexperimentable, siempre inabarcable todo de la realidad. Indican así a la mirada con comprensión histórica las certezas, las conjeturas, las valoraciones fundamentales y sustentadoras que regulan actitudes, expectativas, acciones y omisiones, aspiraciones e ilusiones, intereses e indiferencias de una época." (*Ibíd.*, p.63)

(hacia lo absoluto, lo incognoscible e incomprensible). ¿Hacia dónde se parte? Respuesta compleja, por cuanto ello depende del momento y de la situación histórica. Si son las ciudades-oasis, es claro que el viaje es hacia tierras ignotas, allende las murallas (reales o no); si es la ciudad moderna, que se convierte cada vez más en metrópolis, el viaje puede ser dentro de ella misma (aquende sus muros, si acaso los tuviese... pero para ser metrópolis, para estar en la Modernidad, tiene que perderlos): los meandros, las callejas inquietantes, el viaje hacia lo subterráneo¹, el encuentro con el malandrín, en fin, la ciudad que se perfila como laberinto sin salida y que por tanto pierde su carácter de seguro refugio.

De ahí, que si en principio la ciudad fue el relevo de la caverna, el cambio y la traslación que necesarias resultaban para la supervivencia -tan segura en ciertas ocasiones que sólo la intervención divina podía derrumbar sus muros²-, lo cierto es que la Modernidad cambió esa certeza: de caverna segura pasaron a ser espacios para el viaje, para la movilidad, fueron ellas mismas lugares no de paso sino para transitar. ¿Resulta acaso fortuita la imagen del teatro para comprender la vida urbana moderna? Quizás, si bien es de vieja data, el peso de la teatralización urbana adquiere todo su valor en el mundo moderno; ella misma se convierte en *metáfora absoluta*, porque en ella se consigna la pérdida de seguridades -imaginarias, sin duda- que otrora se tenían con la urbe. Entonces el teatro se volvió la clave para volver a reconocer las sutilezas, para volver al espíritu del cazador que atento a los pequeños detalles, sabía no como antes, encontrar y cazar la presa, sino entrever las ocultas intenciones de los otros, sus juegos, su hipocresía o la verdad de sus palabras. De la condición cinegética de la semiótica humana a su condición teatral, lo que hay es un cambio de nicho vital, de refugio, un cambio alentado además por variaciones técnicas, que han transformado por ende, la relación simbólica del hombre con el mundo; de ahí, que las metáforas cambien, de ahí, que una metaforología encuentre que el sustento del pesar, no sea un terreno firme y estable, sino

¹ Como se ve en *Los miserables* de Víctor Hugo, pero también *Adán Buenosayres* de Leopoldo Marechal, y en el viaje iniciático consignado en el "Informe sobre ciegos" de la novela *Sobre héroes y tumbas* de Ernesto Sábato. Se ve también en el cine: desde la clásica *Metrópolis* de Fritz Lang, hasta *Blade Runner* de Ridley Scott y *Amores Perros* del mexicano Alejandro González Iñárritu, e incluso en otras de dudosa calidad pero que usan la misma imagen del bajo salvaje y misterioso de la ciudad: *El quinto elemento* de Luc Besson, por ejemplo.

² No es fortuita la imagen de José derribando con su trompetas, las murallas de Jericó

un magma en ebullición permanente, en donde, es obvio, se produce la vida social, económica y política, pero sobre todo, se producen lenguajes, formas de decir, que buscan a través de estrategias metafóricas particulares, dar sentido a un mundo que produce su propio absoluto misterioso e incompresible.

II

Sin embargo, esa potencia de lo metafórico no siempre se ha reconocido. Como línea menor del pensamiento, en un camino que arranca con Vico pasa por Hamann, Nietzsche y Cassirer, el proyecto de Blumenberg -y en general el de toda metaforología- siempre parece para muchos (y ello, por la incomprensión de ese camino mayor que va de Platón a Hegel) como una búsqueda que indaga sobre lo pre-lógico, de lo que atañe al ámbito de los conceptos, o como indagación poética que no compete más que a sus aspectos formales y por tanto se reviste como indagación sobre el ornato.

Por de pronto, las metáforas pueden ser *restos*, rudimentos en el camino del *mito al logos*; en cuanto tales, son índices de la provisionalidad cartesiana de la situación, siempre y cada vez histórica, de la filosofía, que tiene que medirse con la idealidad regulativa del puro *logos*. Aquí, metaforología sería reflexión crítica que ha de descubrir, y transformar en piedra de escándalo, lo impropio del enunciado traslaticio. (Blumenberg, 1997, p.44)

No obstante, esa mirada, nacida bajo el amparo de la domesticación aristotélica del universo disolvente de la retórica y en particular de la metáfora, se ha puesto en entredicho en distintos momentos -y quizás no tan sólo por los pensadores antes mencionados-, porque hay un retorno de una verdad que de vieja data se quiso olvidar, soslayar o al menos marginar, del pensamiento occidental; la verdad de que la única verdad no está más allá de las palabras y los juegos del lenguaje, la verdad del sofista podríamos denominarla, que pone en el lenguaje no la vía de acceso a lo esencial sino a la forma en que construimos esencias, sustancias e ideales, al tenor de las palabras que

empleamos, en nuestra relación con lo simbólico¹.

Si algunos hablan de que vivimos en el tiempo de Hermes², de ese dios que sabe de los intercambios y en particular de los intercambios comunicativos y del resto de opacidad que está implícito en ellos, lo cierto es que ello se debe al retorno de la sofística, al innegable hecho de que hoy vivimos bajo el efecto sofístico, y que ello obliga a replantear nuestra relación con lo que hemos llamado verdadero. Desde Nietzsche, al menos con mayor fuerza -quizás porque con él se abre dicho siglo de Hermes-, encontramos la alternativa para poner en entredicho la necesidad de buscar elementos sustanciales e incluso de preguntarse por la existencia inalcanzable de la *cosa en sí*, que venida de cuño kantiano obliga justamente a dar un viraje que no estaba ni siquiera contemplado por el propio Kant. Lo señalábamos en otro lugar, la forma en que la relectura de Kant, hecha por Gustav Gerber, conduce a encontrar en Nietzsche la dimensión de una semiótica incluso en el plano de lo sensible; como no hay más que

¹ Comentando las observaciones de Gorgias al poema de Parménides, Barbara Cassin señala que: “ ‘Es preciso que lo que es representado sea, y que el no ente, si en verdad no es, tampoco sea representado.’ Ahora bien, la transitividad o coextensividad, como se quiera, entre ‘pensar’ y ‘decir’ se afirma a lo largo de todo el poema. Gorgias tiene entonces todo el derecho a concluir de inmediato que ‘si es así, nadie dice que una falsedad sea nada, aun cuando diga que hay carros que luchan en plena mar, pues todas esas cosas serían; no porque haya *pseudos* sino, más precisamente, porque una mentira, un error, una ficción existen por la misma razón que lo verdadero desde el momento en que se los profiere. Si basta con ser pensado para ser, y ser dicho para ser pensado, la evidencia sensible cede el paso al hecho lingüístico: lo que nos es así accesible, en consecuencia, no es el ente parmenídeo sino, en la misma medida y de manera indiscernible, el no ente.” (Cassin, 1995, pp. 48-49) Por su parte, Jacqueline de Romilly señala que mientras Gorgias: “compara la palabra en general con la poesía. [Y] considera y define la poesía en su conjunto como ‘una palabra ordenada métricamente’. Toda palabra adquiere los prestigios de la poesía, y es de aquí de donde procede, según toda evidencia, su gusto por las investigaciones estilísticas, destinadas a comparar la prosa con la poesía. Pero pronto las metáforas o las comparaciones del texto superan el nivel de la poesía para alcanzar el de la magia.”; en Protágoras en cambio: “en sus estudios estaba implicada una filosofía del lenguaje. Y esto es una novedad sorprendente moderna. Se preguntaba sobre los recursos del lenguaje y sobre sus imperfecciones. Protágoras como Demócrito, debía considerar la atribución de los nombres como procedente de los hombres y sin tener raíces naturales.” (Romilly, pp. 77 y 84) Ambas autoras, vinculan el camino de la sofística con el pensamiento del siglo XX. Cassin vincula los sofistas a Freud, Wittgenstein, Lacan, Russell... Mientras tanto, Jacqueline de Romilly señala la importancia de los mismos en las actuales consideraciones sobre el lenguaje, la importancia en nuestras formaciones políticas y en el desarrollo de una pedagogía. Obvio, que en lo que hemos señalado en este trabajo, bajo la estela sofística estarían también Nietzsche, Blumenberg, Deleuze, Foucault...

² Ver: Durand, 1979, pp. 271 y ss. Aunque el enfoque de este autor se dirige a la forma inédita en que, a principios del siglo XX se articula la relación entre ética y estética, lo cierto es que bien se puede pensar que toda la analítica simbólica y mítica que implementa el autor (como miembro de la Escuela de Eranos) se vincula -guardando diferencias, obviamente- con las diversas indagaciones que sobre el lenguaje se han hecho en el siglo XX y en la presente centuria, con el privilegio de la figura mítica de Hermes; en otras palabras, toda ética parte del reconocimiento de las múltiples vivencias estéticas, pero también de la multiplicidad y equivocidad de los lenguajes.

procesos de metaforización, incluso en el juego sensible, y sobre todo, en el plano del lenguaje. No hay sensación pura, sino mediada por la cultura y por tanto, todo lenguaje no es más que elaboración segunda de sensaciones previas que ya vienen mediadas por el sentido traslaticio de comunicar aquello inefable que a diario vivimos.

En ese Nietzsche de 1872-1873, se puede encontrar una pista que así parezca que se abandona posteriormente -la metaforología sustituida por la genealogía-, lo cierto es que abre una conciencia de las palabras, del potencial del lenguaje, que será clave para el siglo XX y será eje de lo que hoy todavía seguimos pensando. Vía particular que no pretende construir grandes sistemas y sobre todo, vía en cuyo amparo se ha puesto el pensamiento de la última centuria en donde se privilegia el afuera y la superficie como -paradójicamente- la única profundidad que se puede hollar¹; vía que reconoce la importancia de una hermenéusis infinita, una labor de interpretación que siempre está abierta y sometida a todos los avatares que hacen que incluso ella misma sea objeto de su labor interpretativa (la interpretación que se interpreta a sí misma)²; vía en últimas que revela que no hay más que interpretaciones, que la perspectiva de una labor hermenéutica linda con la infinitud y por tanto, que no puede ser limitada más que por las contingencias históricas (como hace Blumenberg en su labor metaforológica).

En este sentido, la incomprensión que se ha tenido de la metaforología, y sobre todo, la

¹ “Hay en Nietzsche una crítica de la profundidad ideal, de la profundidad de la conciencia, que él denuncia como invención de los filósofos; esta profundidad sería búsqueda pura e interior de la verdad. Nietzsche muestra como ella implica la resignación, la hipocresía, la máscara; tanto es así que el intérprete, cuando recorre los signos para denunciarlos, debe descender a lo largo de la línea vertical y mostrar que esta profundidad de la interioridad es realmente cosa distinta de lo que ella manifiesta. Es necesario, en consecuencia, que el intérprete descienda, que sea, como él dice, ‘un buen escudriñador de los bajos fondos’. Pero no se puede, en realidad, recorrer esta línea descendente, cuando se interpreta, sino para restituir la exterioridad centelleante que ha sido recubierta y enterrada. Y es que si el intérprete debe ir hasta el fondo como escudriñador, el movimiento de la interpretación es, por el contrario, el de un oteo, de un oteo siempre más elevado que deja ostentar sobre él, de una manera cada vez más visible, la profundidad; y la profundidad es restituida ahora como secreto absolutamente superficial, de tal manera que el vuelo del águila, el ascenso de la montaña, toda esta verticalidad tan importante en Zaratustra es, en sentido estricto, la inversión de la profundidad, el descubrimiento de que la profundidad no era sino un ademán y un pliegue de la superficie.” (Foucault, 1967, p. 213)

² “Finalmente, último carácter de la hermenéutica: la interpretación se encuentra ante la obligación de interpretarse ella misma al infinito; de proseguirse siempre. De allí se desprenden dos consecuencias importantes. La primera es que la interpretación será siempre de ahora en adelante la interpretación por el quien [...]. La segunda consecuencia es la de que la interpretación debe interpretarse siempre ella misma y no puede dejar de volver sobre ella misma.” (*Ibíd.*, p. 221)

incapacidad de comprender la metáfora desde otra óptica, no deja de llamar la atención. Incomprensión incluso en pensadores que han hecho del lenguaje el eje de sus reflexiones, tal como Heidegger y Derrida, y que bien podría ser sino del peso del inveterado prejuicio que la domesticación metafórica, iniciada en la condena platónica y en el cercamiento aristotélico de la misma. Heidegger señala, por ejemplo, en *La proposición del fundamento* que:

... puesto que nuestro oír y ver no son nunca un recibir meramente sensible, por ello sigue siendo también inadecuado afirmar que pensar, como prestar y oídos y a-*vistar*, es cosa mentada sólo como transferencia de lo puramente sensible a lo no sensible. La representación del “transferir” y de la metáfora reposa sobre la diferenciación, sino incluso en la separación, entre lo sensible y lo no-sensible, entendidos como dos regiones autónomas. La instauración de esta divisoria entre lo sensible y lo no sensible, lo físico y lo no-físico, es un rasgo fundamental de eso que se llama metafísica, y que determina, dándole la pauta, al pensamiento occidental. Con la inteligencia de que la mencionada diferenciación entre lo sensible y lo no-sensible resulta insuficiente, la metafísica pierde el rango de ser la forma de pensar que da la pauta. (Heidegger, 1957, p.89)

La metáfora es algo de lo cual parece advertirnos Heidegger que no se puede mencionar, que se debe evitar, que no podemos encontrarnos con ella en modo alguno a no ser que queramos caer en las garras de la metafísica. Como si el prefijo *meta* terminara por determinar un camino común para ambos, y la metáfora se tuviese que reducir a ser el movimiento de lo sensible a lo inteligible¹; como si toda metáfora no fuese otra cosa que el testimonio y la puerta de entrada para pensar en lo inteligible que soporta aquello que vemos y que llamamos nuestro mundo.

Giro particular, porque al igual que Nietzsche, Heidegger sabe que no hay un oír, un ver, una relación sensible completamente natural, y que entre el hombre y el mundo siempre media una condición cultural; que por tanto, no hay transferencia de lo *sensible* a lo *no-*

¹ Líneas antes, dice Heidegger en el mismo texto: “Tenemos sin embargo pronta, a mano, una explicación: el pensar sólo puede significar un oír y un ver en sentido figurado. En efecto. Lo escuchado y avistado en el pensar no se deja escuchar con nuestros oídos, ni ver con nuestros ojos. No es perceptible por nuestros órganos sensitivos. Cuando captamos el pensar como una suerte de escuchar y ver, el escuchar y el ver sensibles son llevados a otro sitio: son recibidos y recogidos en la región del percatarse no-sensible, es decir, del pensar. Este transferir se dice, en griego, *metapherein*. El lenguaje culto denomina, a una tal transferencia, metáfora. Por lo tanto, sólo es lícito denominar al pensar como un oír y escuchar, como un tener a la vista y un avistar, en sentido metafórico, transferido. ¿Quién dice aquí: ‘es lícito’? Aquél que sostiene que el oír con el oído y el ver con los ojos son el oír y el ver propiamente dichos.” (*Ibíd.*, p. 87)

sensible, sino modos de interrelación que hacen que oír y ver, por ejemplo, se entiendan como un *acuerdo* previo entre el oír y el ver. No hay visión ni oído puros, no hay por tanto, relación directa con lo sensible; por tanto, decir que pensar es ver u oír de otra forma, resulta una metáfora inadecuada, que avala, como indica la cita, el pensar metafísico que se apuntala en la distinción entre lo sensible y lo no-sensible, entre lo sentido y lo inteligible...

Con la intelección que penetra en el carácter limitado de la metafísica, viene a hacerse caduca también la representación de la "metáfora", que diera la pauta. En verdad, ella fue la que dio la pauta para nuestra representación de la esencia del lenguaje. Por eso, la metáfora sirve de medio auxiliar, frecuentemente utilizado en la exégesis de las obras del poetizar y de la plástica artística en general. *Sólo en el interior de la metafísica se da lo metafórico.* (Ibíd., p.89, subrayado nuestro)

Mas no deja de resultar paradójico, que esta afirmación la haga justamente quien defendió la idea de habitar poéticamente el mundo. ¿No era acaso suficiente el saber que no existe relación sensible pura con el mundo? ¿Qué es imposible un oír, un ver, un oler, un sentir, un degustar por fuera del artificio de una cultura, para entender que allí se abría una distancia con lo sensible que no puede más que estar mediada por lo simbólico y por tanto con lo metafórico? Pero quien le apostó al misterio de toda verdad que siempre oculta una parte de sí, y que por tanto, ésta no se puede asir de ninguna forma y que encontró en la poesía es un buen camino para aproximarse a ella, no supo ver en la metáfora más que un objeto para el crítico literario que hace toda una indagación tropológica para explicar una obra, un autor o una época determinada; no vio en la metáfora el camino de esa verdad que se da y se oculta, de esa *aletheia* que en el caso de Nietzsche sí le llevó a reconocer que nuestras verdades no son más que metáforas y tropos, una larga cadena, una infinita serie de variaciones metafóricas, de interpretaciones por ende, del mundo y de la vida.

Y esta reducción de la metáfora a puerta de entrada a la metafísica, a objeto de indagación de una crítica positivista que disecciona la obra -literaria o plástica-, tiene que ver justamente con la forma en que ésta es considerada como parte de una labor casi científica que se entretiene con lo ente y olvida el ser. No es fortuito que en otro texto dedicado al lenguaje, señale su pretensión frente al lenguaje, como una labor

completamente distinta de la lingüística y las ciencias del lenguaje. De hecho, para Heidegger, "el hacer una experiencia con el habla es algo distinto a la adquisición de conocimientos sobre el habla", por lo cual, mientras que "la investigación científica y filosófica de las lenguas tiende, cada vez más resuelta, a la producción de lo que se llama 'metalenguaje'", el propósito que tiene como pensador es la "experiencia que hagamos con el habla", allí donde "el habla misma se lleva al habla" (Heidegger, 1959, p.144-145). De ahí, que:

La filosofía científica que persigue la producción de este "super-lenguaje" se entiende a sí misma como metalingüística. Esta expresión suena a metafísica pero no sólo suena como ella: *es* como ella; porque la metalingüística es la metafísica de la tecnificación universal de todas las lenguas en un solo y único instrumento operativo de información interplanetaria. Metalenguaje y satélites, metalingüística y tecnología espacial son lo Mismo. (*Ídem.*)

Por eso, encuentra en la poesía una forma de pensar el habla, de pensar la experiencia del habla, pero en una poesía que se quiere tomar como el camino de la *aletheia* (traducida por Heidegger como *Unverborgenheit*, condición de estar desoculto) y que sirva a su labor de *Destruktion* propio de todo ejercicio del pensar; destrucción que ha de entenderse no como una...

...demolición, sino el desmontar organizado por capas sobrepuestas hasta que se volvía a las experiencias originarias del pensamiento que, finalmente -hoy como entonces-, no se encuentran en ninguna parte excepto en la lengua realmente hablada. Se trataba en otras palabras, de la tarea de resignificar o desmontar el lenguaje conceptual de toda la historia del pensamiento occidental que lleva desde el griego hasta el latín de la Antigüedad y de la Edad Media cristiana a la supervivencia de estos conceptos y la formación del pensamiento moderno y de sus lenguas nacionales. Era cuestión, por tanto, de tratar la terminología de manera destructiva para reconducirla a experiencias originarias. (Gadamer, 1990, p.310)

La poesía abre por tanto, una hermenéutica particular, que busca esa experiencia originaria que permita sacudir el lastre que la metafísica y en particular la Modernidad como consumación de la misma, han formado en la filosofía, el pensamiento y el hacer de Occidente. Por eso, la poesía es el camino privilegiado frente a la ciencia y sobre todo, la técnica que erradamente se consideran los caminos a la verdad en el mundo occidental. De hecho, entretenidas en el ente, la ciencia y la técnica modernas no son

poéticas; por el contrario, son la vía que oblitera cualquier consideración sobre el ser que nos permita entrever de un modo más adecuado su verdad. Además, la ciencia, sobre todo la ciencia moderna, todo lo convierte en proyecto y empresa, y además lo torna en calculable; la ilusión de que el agua es el medio para obtener la fuerza que moverá los artilugios que producirán energía eléctrica, y no el agua que revela una verdad distinta: el río Rin que canta el poeta, que habla de una condición natural más verdadera de esa agua y de esa corriente.¹

Pero quizás, ahí radica el problema: pensar que lo técnico y lo natural son diferentes. El río Rin que canta Hölderlin es tan artificioso como la represa que luego se hace con él. Sólo que el poema obedece a otra técnica, la de la construcción verbal, que el poeta – cualquiera que sea – domina sin duda, por algo más que intuición². No hay forma de expresión artística que no sea una técnica y si fuésemos consecuentes con Heidegger, que no sea una violencia ejercida contra la Naturaleza... contra la naturaleza de las palabras, de los colores, de los sonidos... Lo poético es artificioso y en la poesía como tal, la metáfora contribuye a ello. No porque las lecciones de retórica nos den la técnica correcta –Nietzsche que estuvo estudiando retórica, que intuyó la metaforología, tuvo que abandonar ese camino, porque la metáfora no la dejó de ver como elemento de la retórica-. La metáfora en realidad, se escapa a la condición de la técnica retórica, porque la metáfora es la evidencia de la separación de un origen perdido; la metáfora, puesta como hace Nietzsche en 1872, es el testimonio de que las cosas del mundo, lo real en sí, nos resultan siempre inasibles: no hay mundo dado, sólo mundo creado en la trama de

¹ “La central hidroeléctrica está emplazada en la corriente del Rin. Emplaza a ésta en vistas a su presión hidráulica, que emplaza a las turbinas en vistas a que giren, y este movimiento giratorio hace girar aquella máquina, cuyo mecanismo produce la corriente eléctrica, en relación con la cual la central regional y su red están solicitadas para promover esta corriente. [...] La central hidroeléctrica no está construida en la corriente del Rin como el viejo puente de madera que desde hace siglos junta una orilla con otra. Es más bien la corriente la que está construida en la central. Ella es ahora lo que ahora es como corriente, a saber, suministradora de presión hidráulica, y lo es desde la esencia de la central. Para calibrar aunque sólo sea de lejos lo monstruoso que se hace valer aquí, fijémonos un momento en el contraste que se expresa en estos dos títulos: ‘El Rin’ construido en la central energética, como obstruyéndola, y ‘El Rin’, dicho desde la obra de *arte* del himno de Hölderlin del mismo nombre. Pero, se replicará: el Rin sigue siendo la corriente de agua del paisaje. Es posible, pero ¿cómo? No de otro modo que como objeto para ser visitado, susceptible de ser solicitado por una agencia de viajes que ha hecho emplazar una industria de vacaciones.” (Heidegger, 1953, p.16)

² Y además canta a un entorno que ya ha sido domesticado por el hombre, que ya ha sido por tanto, introducido en el artificio.

lo simbólico, en la trama del lenguaje.

La metáfora es parte de las tramas del lenguaje, de su verdad que es la verdad que tanto buscamos. No es sólo la puerta de entrada a lo simbólico, sino que es expresión de nuestra condición simbólica. Una trama metafórica no habla de una sensibilidad establecida en el contacto con el mundo; nos habla de una sensibilidad que ya en sí misma es interpretación. No hay sensación que no se pueda mirar como interpretación y a su vez, como interpretable. Insertos en relaciones técnicas, en esa compleja trama de los hombres, las cosas y sus útiles, sabemos tan sólo que de las cosas hablamos porque las interpretamos, que las usamos en cuanto somos intérpretes. No importa cuál sea esa relación técnica, si son los zapatos de un campesino o los zapatos de un urbanita.

Pero Heidegger no pudo dejar de sentirse incómodo con la imagen del mundo producida en la Modernidad. Idealizó otras imágenes, la imagen del mundo de los griegos antes de Platón, o los rastros que a modo de huellas, dejaron algunos hombres verdaderamente trágicos en su entorno cultural: Hölderlin, por encima de todos. Por eso, hay una doble consideración sobre la metáfora en Heidegger: una, la condenatoria, la que abre las puertas de la metafísica; otra, la que sin llamarla como tal, reputa como la que abre las puertas del pensar, o mejor, el uso mismo que hace de la poesía como estrategia del pensar, que no es más que un otear, un navegar por el universo metafórico -a pesar de él mismo-, que nos conecta con esa experiencia originaria del habla. Sin embargo, ese caminar por lo poético, no deja de estar cargado de algo extraño: una cierta atemporalidad acompaña este pensar e incluso ciertas invocaciones de autenticidad se perfilan. La consideración sobre la morada, por ejemplo, que nos vincula a los divinos, al cielo, a la tierra y a nuestra mortalidad. Reflexión sobre la morada que habla tanto de

la experiencia del que habita, como de la obra de arte, de su origen¹. En ambos casos, y en todo caso, alusión a la idea de una morada raizal que olvida lo que cualquiera que more en algún lugar sabe: las moradas lo son en cuanto tienen ventanas y puertas que posibilitan la entrada y la salida; la morada a la sazón, es un punto en la gran red vital que todos construimos y que los hombres han construido siempre. El campesino también se mueve e incluso las imágenes de las utopías –derivadas del sueño de la ciudad sagrada perdida–, siempre le ubicaron en un extrarradio que le obligaba a caminar largamente hasta la ciudad en donde moraban sacerdotes, reyes y dioses. Morar es errar, moverse, entrar y salir². Toda morada, ha sido eso: en los campos más lejanos, en los pequeños villorrios y en las más grandes ciudades. El vagabundeo es condición del *ser-ahí*. Y de ese vagabundeo, señal inequívoca de nuestra vida siempre apartándonos, separándonos, es mejor hablar metafóricamente.

¹ En su clásico texto *Construir, morar, pensar*, Heidegger anota: “El rasgo fundamental de morar es este tratar con consideración. Penetra el morar en toda su amplitud. Nos muestra, tan pronto como pensamos en ello, que el morar tiene en mientes el ser del hombre, en el sentido de la estancia de los mortales sobre la tierra. Pero ‘sobre la tierra’ significa ya ‘bajo el cielo’. Ambas expresiones: ‘quedar ante los divinos’ y ‘encerrar’ mientan lo ‘perteneciente al convivir de los hombres’. Las cuatro pertenecen a una unidad originaria: la tierra y el cielo, los divinos y los mortales en uno. [...] En la salvación de la tierra, la aceptación del cielo, aguardar los divinos, en acompañar a los mortales, se produce el morar como el cuádruple trato considerado del cuadrado. Trato considerado, quiere decir el cuadrado en su esencia. Lo que debe ser cuidado debe ser salvado. Pero ¿dónde salva el morar si trata consideradamente al cuadrado? ¿Cómo realizan el morar los mortales, como este tratar consideradamente? [...] El morar es más bien ya un *demorarse* en las cosas. El morar como tratar consideradamente, salva al cuadrado en aquello que se detienen los mortales: en las cosas. [...] La estancia en las cosas es la única manera como se realiza, unitariamente cada vez, la cuádruple estancia en el cuadrado.” (Heidegger, 1951, pp. 9 y 10) Años antes, en *El origen de la obra de arte*, Heidegger señalaba dos características propias del ser de la obra de arte: que abre mundo y que permite a la tierra ser tierra; de lo primero dice que: “Un mundo no es una mera agrupación de cosas presentes y contables o incontables, conocidas o desconocidas. Un mundo tampoco es un marco únicamente imaginario y supuesto para englobar la suma de las cosas dadas. *Un mundo hace mundo* y tiene más ser que todo lo aprensible y perceptible que consideramos nuestro hogar. [...] En el hecho de hacer mundo se agrupa esa espaciosidad a partir de la cual se concede o se niega el favor protector de los dioses. Hasta la fatalidad de la ausencia del dios es una de las maneras en las que el mundo hace mundo. [...] Aquello hacia donde la obra se retira y eso hace emerger en esa retirada, es lo que llamamos la tierra. La tierra es lo que hace emerger y da refugio. La tierra es aquella no forzada, infatigable, sin obligación alguna. Sobre la tierra y en ella, el hombre histórico funda su morada en el mundo. Desde el momento en que la obra levanta un mundo, crea la tierra, esto es, la trae aquí. La obra sostiene y lleva a la propia tierra a lo abierto de un mundo. *La obra le permite a la tierra ser tierra.*” (Heidegger, 1935/36, pp. 32-33)

² Zarone, 1993, p.16-19

III

Al final lo que se descubre es que el camino que vincula la metáfora con la metafísica, es el de un pensamiento que aun queriendo socavar todo el decurso metafísico de la filosofía, sigue atrapado en las dicotomías. Sensible e inteligible, no hacen más que el juego entre propio y figurado; dos parejas que se contraponen como si la una comportara una verdad que la otra expresara en las palabras. Pareja de antítesis de contrarios, que juegan a soslayar lo que ya hemos dicho y que una vez más reiteramos: no hay sensibilidad pura; ella misma, es ya una interpretación. Pero a ello, se suma otra oposición, la que separa *doxa* de *logos*, la opinión frente al discurso argumentado correctamente; como si hubiese en verdad discursos que impolutos se pudiesen poner a uno u otro lado de la distinción. Ciertamente es que no todo lo dicho, lo escrito y en general, todo lo que pasa por las tramas del lenguaje, puede ser equiparado; que a la sazón no es lo mismo la literatura que el discurso filosófico, y que estos no son iguales al discurso científico. No sólo por sus estrategias de elaboración, sino -y quizás sea lo más importante- por los efectos que producen, dichos discursos han de ser reconocidos en su singularidad. Empero, ello no puede ser óbice para señalar que dicha distinción no puede llevarnos a creer que hay una jerarquía discursiva y sobre todo, un universo discursivo lleno de compartimientos -como cajas flotantes- que en modo alguno se vinculan; de uno a otro lado, incluyendo el habla cotidiana, cualquier discurso no es más que fruto de una contaminación: no existe discurso puro, forma aislada de decir.

En este sentido, el trabajo de Foucault, tanto en su etapa arqueológica como posteriormente en su periodo genealógico, lo que señala es el carácter temporal, condicionado y caprichoso de los discursos; cómo ellos se soportan en condiciones de poder -verdadera voluntad de verdad-, que alienta formas del decir que creemos impolutas. Toda forma discursiva depende de criterios de separación y aislamiento, de prohibiciones implícitas en un contexto determinado que permite decir o no ciertas cosas; elementos contextuales que inciden en la forma misma en que se producen esos decires: según ciertas clasificaciones, ciertos ordenamientos y ciertas formas de distribución. Por tanto, no hay forma discursiva impoluta, sino toda una forma

particular de emergencia de los mismos que no se pueden ubicar más que históricamente¹; ubicación que para lo que nos interesa, señala que un cambio metafórico, de una época a otra, o la resemantización de una vieja metáfora -que también puede ser el caso-, no se produce por azar, sino según condiciones particulares de emergencia: un uso metafórico no es el traslado de lo sensible a lo inteligible; lo traslaticio de la metáfora está en el seno mismo de lo simbólico, de aquello que constituye lo humano.

De ahí, que la idea de una doble borradura de la que habla Jacques Derrida para la metáfora, sea una provocación a la hora de hacer una metaforología. Partiendo del texto de Anatole France, dentro de la obra *Los jardines de Epicuro*, Derrida habla de la metáfora en relación con el concepto filosófico, señalando que este se vincula con aquél por una doble borradura. La metafísica en particular, niega su vínculo metafórico (primera borradura), pero al mismo tiempo quiere ir hasta el momento primigenio en el cual emerge el concepto que habla del ser (segunda borradura); quiere rastrear el *étimo* sin considerar que la experiencia originaria no se podrá asir jamás. Es claro que la idea misma de la doble borradura comporta, en el lenguaje de Derrida, la idea de usura: todo concepto no es más que el fruto de una usura del polivalente sentido metafórico, en aras de un sentido único, sobre el que se ha de fundar el universo conceptual. Al igual que Nietzsche, Derrida también plantea la idea de un desgaste, de un lenguaje empobrecido paulatinamente, que construye el concepto: depuración para algunos, pero que en el caso de Derrida ha de verse como empobrecimiento, borramiento paulatino. De ahí, que la primera imagen de la cual hable, sea justamente la de una moneda que borra su cara a medida que pasa de mano en mano; pero ese uso no se mira como el uso de cualquier objeto, sino que por la dimensión crematística implícita en la imagen, se habla de una usura, del trabajo del usurero que saca rédito del dinero y las monedas, sin importar el estado físico de las mismas, ya que su valor no depende de las características físicas de la misma, sino del sentido que se le atribuya a la misma. El pensamiento metafísico ha sido ese usurero que ha restado el poder de lo metafórico y de ahí, que bajo la idea de desgaste, el camino de Derrida sea cercano al de Heidegger: buscar los tropos arcaicos

¹ Según cuatro principios: el de trastocamiento, el de discontinuidad, el de especificidad y el de exterioridad.

que han fundado el lenguaje filosófico.

Pero la labor metaforológica en el discurso filosófico –que implicaría hacer amplios balances, detenidas taxonomías e incluso tener una definición clara de lo que es metáfora-, que es lo que debería hacerse, resulta una labor casi titánica. Atrapados en las redes de lo metafórico, no podemos hablar de la metáfora más que desde lo metafórico y por tanto, aunque con ello entendemos el por qué de la doble borradura metafísica, un proyecto metaforológico resulta inhibido. Más aún, cuando esa segunda borradura aparece bajo la consideración hegeliana que vincula lo sensible e inteligible, con su par propio y figurado. En efecto, en su consideración sobre la metáfora, Hegel había señalado en sus lecciones de estética que:

Lo metafórico encuentra su principal aplicación en la expresión verbal, que a este respecto podemos considerar según los siguientes aspectos:

- a. En primer lugar, cada lengua tiene ya en sí misma una gran cantidad de metáforas. Estas proceden del hecho de que una palabra que al principio sólo significaba algo enteramente sensible es transferida a lo espiritual. “*Fassen, begreifen*”, en general muchas palabras que se refieren al saber, tienen respecto a su significado literal un contenido enteramente sensible, que, sin embargo, luego se abandona y se reemplaza por un significado espiritual; el primer sentido es sensible, el segundo espiritual.
- b. Pero lo metafórico va desapareciendo gradualmente en el uso de una palabra, que con el hábito se transforma de una expresión figurada en la literal, pues entonces imagen y significado, debido a la rutina de aprender en aquella sólo éste, ya no se distinguen, y la imagen en vez de una intuición concreta, sólo nos da inmediatamente el significado abstracto mismo. (Hegel, *Estética*, II, 3, B, 3), a), p. 297)¹

Esa perspectiva hegeliana, permite al pensador francés además, distinguir entre metáforas activas y otras inactivas. Ello, no sólo porque líneas más adelante Hegel hable de las metáforas activas en las lenguas vivas –más fáciles de recocer- con relación a las

¹ *Fassen*, tiene dos sentidos: uno literal o sensible (atrapar) y otro figurado (comprender como abarcar o entender). *Begreifen* entre tanto, literalmente es coger, tomar, asir, agarrar, aprehender; figuradamente es comprender, concebir.

metáforas inactivas de las lenguas muertas², sino porque su interés es mantener los privilegios de la metáfora en el lenguaje poético y en la vivencia estética: a través de la metáfora satisfacemos la necesidad y el poder del espíritu que “no se satisfacen con lo simple, lo habitual, lo trillado, sino que van más allá para pasar a lo otro, demorarse en lo diverso y ensamblar en uno lo doble.” (*Ibíd.*, p. 298). Por tanto, la vivacidad de la metáfora aparecería en el uso poético del lenguaje –que a la sazón, puede hacer lugar no sólo en el discurso literario, sino también en el filosófico- y marcaría justamente una función para la metáfora como aquel elemento del lenguaje que permite su renovación, el que el mismo se mantenga vivo.

Ahora bien, esa distinción entre activo e inactivo, como rasgos del uso metafórico en toda lengua, aunados a la distinción propio e impropio, y sensible e inteligible, abren una sospecha. ¿No seguimos jugando al mismo carácter dicotómico del pensamiento metafísico? Incluso, aun como crítico de Derrida, la distinción de Paul Ricoeur entre metáfora viva y metáfora muerta, ¿no es parte del mismo juego que no ve en el uso metafórico otra cosa que el juego traslaticio que conduce a la trascendencia, que establece jerarquías (por encima el concepto, por debajo la metáfora)² y que soslaya la imposibilidad de estar por fuera de lo metafórico y por tanto, de los juegos de la interpretación, de la hermenéusis infinita? De hecho, uno podría entresacar elementos importantes de la reflexión de Derrida sobre la metáfora –su inevitabilidad, su papel en el conocimiento³-, pero sobre todo, resulta fundamental el punto que no desarrolla al final de su clásico texto, sobre la segunda *autodestrucción* de la metáfora.

En efecto, la metáfora en cuanto inevitable, plantea retos al pensamiento filosófico; retos

² Lo cual recuerda la distinción aristotélica de la cercanía o no con la verdad de distintos ámbitos discursivos. Primero la filosofía, luego la poesía y por último la historia que no es más que un saber de lo singular.

³ Sigue en esto a Bachelard, quien no ve en la metáfora un obstáculo para el conocimiento científico o filosófico. Ver, Derrida, pp. 298 y ss.

que obligan, bien al camino tradicional de subsumirla bajo el ropaje metafísico, bien sea soslayando el vínculo –como se ha hecho desde Aristóteles-, o bien sea denunciándolo – como vimos con Heidegger-, y es lo que llama Derrida una *primera auto-destrucción de la metáfora*. Autodestrucción que no significa muerte, sino cambio de posición en el juego del pensar; cambio que en este primer caso nos habla de un fin de la metáfora que no es visto “como una muerte o dislocación, sino como una *anamnesis* interiorizante (*Einnerung*), una recolección del sentido, un relevo de la metaforicidad viva en una propiedad viva” (Derrida, p. 308) y que hace que la metáfora sea:

...determinada por la filosofía como pérdida provisoria del sentido, economía sin daño irreparable de propiedad, rodeo ciertamente inevitable, pero historia con vistas y en el horizonte de la reapropiación circular del sentido propio. Es la razón por la cual su evaluación filosófica siempre ha sido ambigua: la metáfora es amenazante y extraña con respecto a la intuición (visión o contacto), al concepto (incautación o presencia propia del significado), a la conciencia (proximidad de la presencia para sí); pero es cómplice de lo que amenaza, le es necesaria en la medida que el rodeo es una vuelta conducida por la función del parecido (*mímesis y homoiosis*), bajo la ley de lo mismo. (*Ibíd.*, pp. 309-310)

Pero frente a esto, hay una *segunda auto-destrucción* de la metáfora, que es la que se apuntala en las reflexiones que sobre el lenguaje se han hecho a lo largo del siglo XX; reflexiones que –para el caso de Derrida- venidas de la lingüística estructural, rompen la dicotomía entre lo semántico y lo sintáctico; entre el horizonte de la significación y la construcción formal de todo decir, o más aún, rompen con la distinción de fondo y forma, y que por tanto, evocan la idea de lo propio y lo figurado. Si la salida para la lingüística fue tomar el lenguaje no como estudio de singularidades, y en vez, tomar el lenguaje como totalidad, como red de significantes que sólo producen significado y sentido en la forma de su articulación, ello significa un reto para la filosofía, por cuanto sus verdades, dependen de la forma misma de la articulación de sus discursos: la verdad se produce en las trampas del lenguaje.

Esta auto-destrucción tendría todavía la forma de una generalización, pero esta vez no se trataría de extender y de confirmar un filosofema; más bien, desplegándolo sin límite, de arrancarle los lindes de propiedad. Y por tanto, de hacer saltar la oposición tranquilizadora de lo metafórico y de lo propio en la que uno y otro no hacían más que reflejarse y remitirse su esplendor. (*Ibíd.*, p.310)

Hacer saltar las oposiciones tranquilizadoras, por tanto, es la alternativa para una metaforología; lo es sin duda, para cualquier forma del pensar contemporáneo, pero en este caso particular, sirve para aceptar que, la metáfora comporta ante todo el movimiento, la traslación, pero no desde un horizonte de lo sensible a lo inteligible, sino desde sentidos previos, de interpretaciones. El aserto nietzscheano que plantea un mundo inasible, tan sólo interpretable, un mundo que es una red de interpretaciones, comporta por ende, tomar que el desplazamiento metafórico no es más que movimiento entre las mismas. Una interpretación es tanto un hecho lingüístico como lo es cualquier producción humana; una marca, una huella, un indicio, no lo son más que en la medida en que están sometidos al baremo de la interpretación¹; del mismo modo, cualquier producto, cualquier hacer humano, es una interpretación: no hay objeto, útil o procedimiento técnico, que no sea él mismo una forma de aprehender un mundo que siempre –en esa idealidad que nos hacemos en las trampas que nos tiende el verbo ser– se nos escapa en su dimensión más esencial.

La condición metaforológica es por tanto, no una particularidad de una cierta forma discursiva, sino la condición de todo hacer humano. Por ello se explica la existencia pasada y la persistencia contemporánea del mito; con ello entendemos la insuficiencia de todo concepto; con ello comprendemos y conferimos sentido al mundo. Lo conceptual mismo no se explicaría más que por esa condición trópica, esa condición figurativa de lo humano; de ahí, que se puedan plantear cercanías entre la forma en que algunos entienden el concepto y el despliegue mismo de las metáfora². Mas, al tenor de esto que venimos diciendo, también entendemos el porqué hemos escogido la comprensión metaforológica en ese intervalo que abren los discurso y las formas de hacer; entendemos el motivos de esa particular decisión que sabiendo de una semiótica pulsional y sensible, no puede descartar el horizonte técnico de una época, aunado con

¹ De ahí, la importancia de la semiótica que se inaugura en la línea de Charles Sander Peirce y que capitaliza Umberto Eco. Allí se abre el espacio de una semiosis infinita, que rompe el binarismo de la semiología francesa de cuño estructuralista y que hacía que Foucault encontrara a la Semiología y a la Hermenéutica como dos prácticas irreconciliables. Semiótica por tanto, incluso de la huella, y que sin duda, se puede articular mejor con el proyecto deconstructivo de Derrida, a pesar de los “límites” que quiere poner Umbeto Eco.

² Eso fue lo que hicimos en la sección introductoria, en donde tomamos algunas de las características que Deleuze y Guattari dan del concepto, y encontramos que muchas de ellas se podían establecer para la metáfora.

los discursos (que a la sazón también comportan una *tecné*) en cuyas convergencias y divergencias aparece la metáfora, tanto aquellas que reputamos como absolutas –que atraviesan toda una época- como las relativas, es decir, aquellas que aparecen bien como subsidiarias de esas absolutas o bien como elementos que responden a contingencias particulares. De este modo, todo decir metafórico no desplaza más que interpretaciones, es un movimiento entre ellas, es la posibilidad de la variación constante y sobre todo, es la certeza de que lo diverso –ese que señalaba Hegel- no surge sólo en solaz de la poesía, sino en el placer que produce todo decir...

IV

Advenimiento de la polis, nacimiento de la filosofía: entre ambos órdenes de fenómenos los vínculos son demasiado estrechos como para que el pensamiento racional no aparezca, en sus orígenes, solidario con las estructuras sociales y mentales propias de la ciudad griega.

Jean Pierre-Vernant, Los orígenes del pensamiento griego.

La afirmación del historiador nos pone ante una doble perspectiva. La primera, la que constata aquello que venimos argumentando: el discurso filosófico griego –con todas sus metáforas incluidas, con el predominio de la metáfora circular para explicar el cosmos y la polis– no se explicaría si no se hubiese dado el tránsito del predominio de la técnica agrícola a la artesanal. El camino que va del Basileo a la *koiné* democrática, es el mismo en el cual el poeta se profesionaliza, se hace técnico de las palabras, el artesano esculpe y orna la ciudad, y el sofista junto con el rétor enseñan las técnicas del hablar sin importar tanto la verdad cuanto la capacidad de convencimiento que se pone en este acto. Podría incluso decirse que allí se da una conciencia técnica que corre parejas con la consolidación de la filosofía. ¿Es acaso fortuito que las cosmologías se pregunten, como lo haría cualquier artesano, por la calidad, el tipo y el modo de operar de los materiales que utiliza? El agua para Tales, el aire para Anaxímenes o el dúctil apeiron de Anaximandro, no son más que la pregunta de un demiurgo no manifiesto, que debe emprender una labor; labor que resulta relevante en las reflexiones platónicas de el *Timeo* y en donde es claro que dicho artesano –aunque simple imitador del modelo divino–, es clave fundamental para la construcción de un mundo, de un cosmos, que a su vez debe ser modelo para la ciudad. La importancia de dicha dimensión técnica, imposible de soslayar, muestra justamente que la filosofía no es el fruto de la depuración de una metáfora antes encarnada en mito o cosmogonía, sino un discurso impuro que emerge bajo ciertas condiciones sociotécnicas que, a su vez, empujan a una traslación metafórica.

Ahora bien, tal vez por ello, y a pesar del desprestigio paulatino del que fue objeto, la metáfora aparece no sólo en este punto de génesis, sino a lo largo de todo el

pensamiento occidental; aparece allí para mostrar el carácter terrenal de todo aquello que pensamos y por tanto, “humano demasiado humano” de toda filosofía. Vínculo entre técnica, filosofía y ciudad, que sin duda justifican no sólo en la génesis, sino en todo su decurso, la importancia de una metaforología; vínculo que es un reto, que ayuda –en el mejor sentido de la palabra- a profanar formas de decir que desde la ilusión de la pureza conceptual, terminaron por mantener el error, la ilusión del *ser* como el camino inevitable hacia un *dios*.

Ahora bien, y esta sería la segunda perspectiva, ¿hasta dónde va ese vínculo, hasta dónde se puede mantener la idea de esa alianza quizás no necesaria pero sí fundamental? En otras palabras, ¿qué papel juegan las ciudades contemporáneas y en particular las latinoamericanas dentro de esa relación que parece consustancial? De lo primero, es obvio que la emergencia de la vida metropolitana en el siglo XIX europeo, se relaciona con el fin del pensamiento metafísico. Carente de centro, la ciudad desplegada en medio de la industrialización y habitada por inmigrantes que perdían sus antiguos referentes, el pensamiento filosófico también se descentró, se *des-fundamentó*. No es una relación de causa-efecto, que a la sazón sería muy simple como explicación. Pero pensar no es lo mismo en las calles de Atenas, bajo el aura sagrada del que maneja la palabra, que en el París del Baudelaire en donde el aura se pierde –no sólo para el poeta, sino para todos-, y menos en medio del aura que confieren las luces de neón de las ciudades contemporáneas. No puede ser lo mismo, porque las metáforas del filósofo o del pensador, son siempre metáforas tomadas del entorno y una vez más, de la dimensión técnica que le rodea. Esa fue la lección de Walter Benjamin cuando encontró en la ciudad el venero para ubicar los tópicos más importantes de su pensamiento: la imagen dialéctica, el aura de la obra de arte, la melancolía de la modernidad, el barroquismo de nuestro mundo, la muerte de la experiencia. No se puede pensar más que en el presente, desde el presente, desde su propio tiempo. La lección que nos enseñó Kant para que asumiésemos el reto del presente en el discurso filosófico, es no tanto un *deber ser*, sino algo inevitable. De nada vale mirar el pasado, si el presente no se nos perfila de alguna forma.

Pero pensar el presente, nos pone también ante otro hecho: la filosofía no tiene patria.

Des-localizados como estamos en el mundo, lo que pensemos y digamos no está hecho para un lugar en particular, sino para quien quiera oír o leer. Lo que escribimos no es el fundamento de una *filosofía latinoamericana*, porque la filosofía no tiene lugar. Ella sirve para hacer lugar, por la razón de que es un *no-lugar*. Porta el carácter de la ciudad que antes mencionábamos: la ciudad es el no-lugar, porque los permite todos. Lo mismo la filosofía, que allende las sectorizaciones, taxonomías, escuelas o tendencias que se le quieran atribuir, no puede funcionar más que alentando todos los lugares y todas las posibilidades. La filosofía y la ciudad se aúnan no por vínculos esenciales, sino porque ambas son despliegue sin cesar, mundo sin fronteras. De ahí, que se pueda y deba pensar desde las ciudades latinoamericanas. No porque sean particulares, no porque desde ella emerja una filosofía de la marginación o de lo exótico. No se necesita un Hegel en América, porque ya hay uno en nuestro horizonte. Se puede pensar, porque lo que muchos llaman exotismo, en realidad, no es más que el despliegue de las diferencias que proliferan sin cesar en todas partes. Diferencias que no invocan una posible identidad, sino una producción incesante de sentidos e incluso de sinsentidos. La metaforología urbana en Latinoamérica es tan sólo una expresión del hecho hablante y pensante que hace parte del mundo occidental; es únicamente la invitación a sabernos en el mundo, produciendo mundos.

Envigado (Colombia), abril 19 de 2009

BIBLIOGRAFÍA

Libros

1. Adorno, Theodor W. y Max Horkheimer (1945). *Dialéctica de la Ilustración; fragmentos filosóficos*. Trad. Juan José Sánchez. Madrid, Trotta, 1997
2. Almandoz, Arturo (ed.) (2002), *Planning Latin America's cities; 1850-1950*. Routledge, New York
3. Altamirano, Carlos y Sarlo, Beatriz (1997), *Ensayos argentinos; de Sarmiento a la vanguardia*. Buenos Aires, Espasa-Calpe y Ariel.
4. Aristóteles, *Poética*. Ed. Valentín García Yebra. Madrid, Gredos, 1974
5. Arlt, Roberto (1926), "El juguete rabioso", en: *Novelas*. Buenos Aires, 1997
6. _____ (1931). "El lanzallamas", en: *Novelas*. Buenos Aires, 1997
7. Auge, Marc (1992), *Los no-lubares; espacios del anonimato (Una antropología de la sobremodernidad)*. Trad. Margarita M. Mizraji. Barcelona, Gedisa, 1998
8. Ballart, Pere, (1994), *Eironeia: la figuración irónica en el discurso literario moderno*. Barcelona, Quaderns Crema.
9. Baudrillard, Jean (1976), *El intercambio simbólico y la muerte*. Trad. Carmen Rada. Caracas, Monte Ávila, 1993
10. Bauman, Zygmunt (2001), *Comunidad; en busca de seguridad en un mundo hostil*. Trad. Jesús Alborés. Madrid, Siglo XXI, 2003
11. Bedoya, Luís Iván (1996), *Ironía y parodia en Tomás Carrasquilla*. Medellín, Universidad de Antioquia
12. Benjamin, Walter. (2005). *Libro de los pasajes*. Ed. Rolf Tiedemann, Trads. Luís Fernando Castañeda, Isidro Herrera, Fernando Guerrero. Madrid, Akal.
13. Benevolo, Leonardo (1993), *La ciudad europea*. Trad. María Pons. Barcelona, Crítica, 1993
14. Berman, Marshall (1982), *Todo lo sólido se desvanece en el aire, la experiencia de la modernidad*. Trad. Andrea Morales Vidal. Madrid, Siglo XXI, 1999

15. Blanchot, Maurice (1982), *La comunidad inconfesable*. Trad. Isidro Herrera. Madrid, Arena Libros, 2002
16. Blumenberg, Hans (1966), *The legitimacy of the Modern Age*. Trad. Robert M. Wallace. Baskerville, The MIT press, 1976.
17. _____ (1979) *Naufragio con espectador; paradigma de una metáfora de la existencia*. Trad. Jorge Vigil. Madrid, La balsa de Medusa, 1995
18. _____ (1987). *La risa de la muchacha Tracia; una protohistoria de la teoría*. Trad.: Teresa Rocha e Isidoro Reguera. Valencia, Pre-textos, 2000
19. _____ (1988), *La légitimité de temps modernes*. Trad.: Marc Sagnol, Jean-Louis Schlegel, Denis Trierweiler, Marianne Dautrey. París, Gallimard, 1999
20. _____ (1989). *Salidas de la caverna*. Trad. José Luis Arántegui. Madrid, Antonio Machado Libros-La balsa de Medusa, 2004
21. _____ (2001), *El mito y el concepto de realidad*. Trad.: Carlota Rubies. Barcelona, Herder, 2004
22. _____, (1958/1998) *Paradigmas para una metaforología*. Trad. Jorge Pérez de Tudela Velasco. Madrid, Trotta, 2003. (Col. Mínima Trotta)
23. Bolívar, Simón (1815), *Carta de Jamaica*. Caracas, Ministerio de Comunicación e Información, 2005
24. Borges, Jorge Luís (1926), *El tamaño de mi esperanza*. Madrid, Alianza, 1998
25. _____ (1932), "Discusión", en: *Obras completas*. Buenos Aires, Emecé, 1994. vol. 1.
26. _____ (1949), "El Aleph", en: *Obras completas*. Buenos Aires, Emecé, 1994. vol. 1.
27. Brew, Roger (1977), *El desarrollo económico de Antioquia desde la Independencia hasta 1920*. Bogotá, Banco de la República.
28. Bozal, Valeriano (1999). *Necesidad de la ironía*. Madrid, Visor.
29. Brisson, Luc (1994), *Platón, las palabras y los mitos; ¿cómo y por qué Platón dio nombre al mito?* Trad. José María Zamora Calvo. Madrid, Abada, 2005

30. Burrow, John W. (2000), *La crisis de la razón; el pensamiento europeo, 1848-1914*. Trad. Jordi Beltrán. Barcelona, Crítica, 2001
31. Campillo, Antonio (1985), *Adiós al progreso; una meditación sobre la historia*. Barcelona, Anagrama.
32. Capel, Horacio (2003), *La cosmópolis y la ciudad*. Barcelona, Ediciones del Serbal.
33. Casalla, Mario (1992), *América en el pensamiento de Hegel; admiración y rechazo*. Buenos Aires, Catálogo Editora
34. Cassin, Barbara (1995), *El efecto sofístico*. Trad. Horacio Pons. México, Fondo de Cultura Económica, 2008
35. Castro, Edgardo (2004), *El vocabulario de Michel Foucault; un recorrido alfabético por sus temas, conceptos y autores*. Buenos Aires, Universidad de Quilmes
36. Carrasquilla, Tomás, (1910) "Grandeza", en: *Entrañas de niño / Grandeza*. Medellín , Universidad Pontificia Bolivariana, 1995
37. Certau, Michel de (1974-1980), *La cultura en plural*. Trad. Rogelio Paredes. Buenos Aires, Nueva Visión, 1999.
38. _____, (1990), *La invención de lo cotidiano, 1. Artes de hacer*. Trad. Alejandro Pescador. México, Uiniversidad Iberoamericana-Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente, 2007
39. Cuesta Abad, José Manuel (2006), *Ápolis; dos ensayos sobre la política del origen*. Madrid, Losada
40. Chaparro Madieto, Rafael (1993), *Opio en las nubes*. 2ª, ed., Bogotá, Proyecto editorial, 1998.
41. Delafante, Charles (1997), *Gran historia de la ciudad; de Mesopotamia a Estados Unidos*. Trad. Yago Barja de Quiroga. Madrid, Abada, 2006
42. Deleuze, Gilles, (1964), *Proust y los signos*. Trad. Francisco Monge. Barcelona, Anagrama, 1995
43. Deleuze Gilles y Félix Guattari (1972), *El antiedipo; capitalismo y esquizofrenia*. Barcelona, Paidós, 1985
44. Delgado, Manuel (1999), *El animal público*. Barcelona, Anagrama.

45. _____ (1999), *Ciudad líquida, ciudad interrumpida*. Medellín, Universidad de Antioquia.
46. _____ (2002), *Disoluciones urbanas*. Medellín, Universidad de Antioquia.
47. Derrida, Jacques (1967), *De la gramatología*. Trad. Oscar del Barco, Conrado Ceretti, Ricardo Potschart. Buenos Aires, Siglo XXI, 1971.
48. Díaz Cuyás, José, et.al. (1997), *Cuerpos a motor*. Las Palmas de Gran Canaria, Centro Atlántico de Arte Moderno.
49. Duque Pajuela, Félix (1999), *Ruinas postmodernas*. Medellín, Universidad Nacional de Colombia.
50. Duque, Félix (1986), *Filosofía de la técnica de la naturaleza*. Madrid, Técno.
51. Durand, Gilbert (1979), *De la mitocrítica al mitoanálisis*. Trad. Alain Verjat. Barcelona, Anthropos, 1993
52. Eco, Umberto (1990), *Los límites de la interpretación*. Trad. Helena Lozano. Barcelona, Lumen, 1992.
53. Földenyi, Laszlo (2003), *Dostoievski lee a Hegel en Siberia y rompe a llorar*. Trad. Adan Kovacsics Meszaros. Barcelona, Galaxia Gutemberg, 2006
54. Foucault, Michel (1966), *Las palabras y las cosas*. Trad. Elsa Cecilia Frost (de la edición de Siglo XXI). Barcelona, Planeta-D'Agostini, 1984
55. _____ (1970), *El orden del discurso*. Trad. Alberto González Troyano. Barcelona, Tusquets 2008
56. _____ (1975), *Vigilar y castigar*. Trad. Aurelio Garzón del Camino. México, Siglo XXI, 1984
57. _____ (1976), *Historia de la sexualidad; vol.1, La voluntad de saber*. México, Siglo XXI, 1986
58. France, Anatole (1895), *El jardín de Epicuro*, Trad. Luís Ruíz Contreras. Buenos Aires, Los libros del mirasol, 1960
59. Gadamer, Hans-Georg (1990), "Heidegger y el lenguaje", en: *Los caminos de Heidegger*. Trad. Ángela Ackermann Pilári. Madrid, Herder, 2002

60. Gerbi, Antonello (1975), *La naturaleza de las Indias Nuevas; de Cristobal Colón a Gonzalo Fernández de Oviedo*. Trad. Antonio Alatorre. México, Fondo de Cultura Económica, 1978
61. Gómez Pin, Víctor (1995), *El drama de la ciudad ideal*. Madrid, Taurus.
62. González García, José M. (1998) *Metáforas del poder*. Alianza, Madrid.
63. Gutiérrez, Ramón (1984). *Arquitectura y urbanismo en Iberoamérica*. Madrid, Cátedra, 2005
64. Hegel, G.W.F. (1842), *Lecciones sobre estética*. Trad. Alfredo Brotóns Muñoz, Madrid, Akal, 1989.
65. _____ (1923 según la edición de Georg Lasson), *Lecciones sobre filosofía de la historia*. Trad. José Gaos. Barcelona, Altaya, 1994
66. Heidegger, Martín (1957), *La proposición del fundamento*. Trad. Félix Duque y Jorge Pérez de Tudela. Barcelona, Ediciones del Serbal, 1991
67. Huysen, Andreas (1986), *Después de la gran división*. Trad. Pablo Gianera. Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, 2002
68. Kofaman, Sarah (1972), *Nietzsche et la métaphore*. Paris, Payot
69. *La ciudad hispanoamericana; el sueño de un orden*. Centro de Estudios Históricos de Obras Públicas y Urbanismo (CEHOPU) / Ministerio de Obras Públicas y Urbanismo. 1989 (s.l Madrid ¿?)
70. Lakoff, George y Mark Johnson, (1980). *Metáforas de la vida cotidiana*. Trad. Carmen González Marín. Madrid, Cátedra, 2004
71. *Las mil noches y una noches*. Trad. Vicente Blasco Ibáñez (de la versión de J.C. Mandrus). Barcelona, Oriente, 1997
72. Lorite Mena, José (1985), *El Parménides de Platón; un diálogo de lo indecible*. Bogotá, Fondo de Cultura – Universidad de los Andes
73. Lynch, Enrique (1993), *Dioniso dormido sobre un tigre; a través de Nietzsche y su teoría del lenguaje*. Barcelona, Ediciones Destino
74. Maillard, Chantal (1992) *La creación por la metáfora; introducción a la razón-poética*. Barcelona, Anthropos.

75. Manuel, Frank E., Fritzie P. Manuel (1979), *El pensamiento utópico en el mundo occidental*. Trad. Bernardo Moreno Carrillo. Madrid, Taurus, 1984. (tres volúmenes)
76. Marx, Karl (1867), *El Capital*. Trad. Wenceslao Roces. México, Fondo de Cultura Económica, 1974. Vol. 1.
77. Marx, Karl y F. Engels (1848), *Manifiesto del partido comunista*. Introducción: Eric Hobsbawm (1997). Trad. Elena Grau Biosca (Introducción) y León Mames. Barcelona, Crítica, 1998
78. Miranda, Francisco de (1801), *Sobre Colombo y el Istmo de Panamá*. Caracas, Ministerio de Comunicación e Información, 2005
79. Gutiérrez Girardot, Rafael (1987), *Modernismo; supuestos históricos y culturales*. México, Fondo de Cultura Económica. 2ed., corregida y aumentada.
80. Moreno Velásquez, Juan Gonzalo (2006), *Geosofía y otros ensayos*. Medellín, Posgrado de Estética-Universidad Nacional de Colombia.
81. Morin, Edgar (1986), *El Método III; el conocimiento del conocimiento*. Trad. Ana Sánchez. Madrid, Cátedra, 1988 (Col. Teorema)
82. Nancy, Jean-Luc (1983), *La comunidad desobrada*. Trad. Pablo Herrera. Madrid, Arena Libros, 2001
83. Nehamas, Alexander (1985), *Nietzsche, la vida como literatura*. Trad. Ramón J. García. Madrid, Turner-Fondo de Cultura Económica, 2002
84. Nietzsche, Friedrich. (1992). *Fragmentos póstumos*. Trad. Germán Meléndez Acuña. Bogotá, Grupo Editorial Norma.
85. _____ (1872-1875), *Escritos sobre retórica*. Trad. Luis Enrique de Santiago Guervós. Madrid, Trotta, 2000
86. _____ (1883-1892), *Así habló Zaratustra*. Trad. Andrés Sánchez Pascual. Madrid, Alianza, 2002
87. _____ (1885), *Más allá del bien y del mal*. Trad. Andrés Sánchez Pascual. Madrid, Alianza, 1983.

88. _____ (1888¹), *La genealogía de la moral*. Trad. Andrés Sánchez Pascual. Madrid, Alianza, 1997.
89. _____, (1888²), *Crepúsculo de los ídolos*. Trad. Andrés Sánchez Pascual. Madrid, Alianza, 2002
90. _____, (1996), *Fragmentos póstumos*. Ed.: Günter Wohlfart. Trad. Joaquín Chamorro Mielke. Madrid, Ábada, 2004
91. _____, (1992), *Fragmentos póstumos*. Trad. Germán Meléndez Acuña. Bogotá, Norma, 1997
92. Ortega, Julio (1992), *El discurso de la abundancia*. Caracas, Monte Ávila.
93. Ortiz, Renato (2000), *Modernidad y espacio; Benjamin en París*. Bogotá, Editorial Norma.
94. Panofski, Erwin (1927), *La perspectiva como forma simbólica*. Madrid, Tusquets, 1999
95. Perelman, Chäim. (1977). *El imperio retórico*. Trad. Adolfo León Gómez Giraldo. Bogotá, Grupo Editorial Norma, 1997.
96. Platón, "Crátilo", trad. J.L. Calvo, José Luis Navarro y Carlos García Gual, en: *Diálogos II*. Madrid, Gredos, 1983
97. Platón, "Critias", trad. Francisco Lisi y Carlos García Gual, en: *Diálogos VI*. Madrid, Gredos, 2000.
98. Platón, "Timeo", trad. Francisco Lisi y Mercedes López Salvá, en: *Diálogos VI*. Madrid, Gredos, 2000.
99. Platón, *Las leyes*. Trad. José Manuel Pabón y Manuel Fernández Galiano. Madrid, Alianza, 2002.
100. Rama, Ángel, (1984), *La ciudad letrada*. Hanover, Ediciones del Norte.
101. Rama, Carlos M (1977), *Utopismo socialista; 1830-1893*. Caracas, Biblioteca Ayacucho.
102. Reale, Giovanni (1997), *Por una nueva interpretación de Platón; relectura de la metafísica de los grandes diálogos a la luz de las doctrinas no escritas*. Trad. María Pons Irazzábal. Barcelona, Herder, 2003

103. Ricoeur, Paul (1975), *La metáfora viva*. Trad. Agustín Neira. 2ed. Madrid, Trotta-Ediciones Cristiandad, 2001
104. Rojas López, Manuel Bernardo (1995), *Ahora que la muerte ha pisado tu huerto, blanca azucena: historia no-velada de la cursilería en Colombia*. Tesis de Maestría en Estética, Universidad Nacional de Colombia, Medellín.
105. Rojas Mix, Miguel (1978) *La plaza mayor; el urbanismo, instrumento de dominación colonial*. Barcelona, Muchnik.
106. Romero, José Luís (1976), *Latinoamérica, las ciudades y las ideas*. México, Siglo XXI, 1984
107. Rojas Osorio, Carlos. (2006). *Genealogía del giro lingüístico*. Medellín, Universidad de Antioquia.
108. Romilly, Jacqueline (1988), *Los grandes sofistas en la Atenas de Pericles*. Trad. Pilar Giralt Gorina. Barcelona, Seix Barral, 1997
109. Rovatti, Pier Aldo (1988), *Como la luz tenue; metáfora y saber*. Barcelona, Gedisa, 1990
110. Romero, José Luís (1976). *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*. México, Siglo XXI
111. Safranski, Rüdiger. (1994), *Un maestro de Alemania; Martín Heidegger y su tiempo*. Trad. Raúl Gabás. Madrid, Tusquets, 2000
112. *Sagrada Biblia*. Trad. Eloino Nácar Fuster y Alberto Colunga Cuento. Madrid, Biblioteca de Autores Cristiano, 1977
113. Samper, Miguel (1867), "La miseria en Bogotá", en: *La miseria en Bogotá y otros escritos*. Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 1969
114. Samper¹, Miguel (1896), "Retrospecto", en: *La miseria en Bogotá y otros escritos*. Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 1969
115. Sarlo, Beatriz (1992), *La imaginación técnica; sueños modernos de la cultura argentina*. Buenos Aires, Nueva Visión
116. _____ (1988), *Una modernidad periférica; Buenos Aires 1920 y 1930*. Buenos Aires, Nueva Visión

- 117.Sennett, Richard (1977), *El declive del hombre público*. Trad. Gerardo Di Masso. Barcelona, Grijalbo, 1978
- 118.Sennett, Richard (1994), *Carne y piedra; el cuerpo y la ciudad en la civilización occidental*. Trad. César Vidal. Madrid, Alianza, 1997
- 119.Serres, Michel (1980), *Le parasite*. Paris, Bernard Grasset
- 120.Schlanger, Judith (1995), *Les métaphores de l'organisme*. Paris, L'Harmattan.
121. Schorske, Carl E. (1980), *Viena, fin de siècle; política y cultura*. Trad. Iris Menéndez. Barcelona, Gustavo Gili, 1981
- 122.Silva, José Asunción (1996), *Poesía Completa / De Sobremesa*. Santafé de Bogotá, Norma y Casa de Poesía Silva
- 123.Soto Borda, Clímaco (1917), *Diana Cazadora*. Medellín, Bedout, 1971
- 124.Stern, J.P. (1992). "Nietzsche y la idea de metáfora", en: *Cuaderno gris*. Trad.: Ana M. Albertos, Enrique P. Mesa y Enrique López Castellón. 2ª., época, No. 5, marzo-junio.
- 125.Todorov, Tzvetan. (1977). *Teorías del símbolo*. Trad. Francisco Rivera. Caracas, Monte Ávila, 1991. 2ed.
- 126.Trías, Eugenio (1976), *El artista y la ciudad*. Barcelona, Anagrama, 1997
- 127.*Utopías del Renacimiento; Moro-Campanella-Bacon*. (1516, 1623, 1627) Trad. Agustín Millares Carlo y Agustín Mateos. Bogotá, Fondo de Cultura Económica, 1976
128. Vargas Caicedo, Hernando (comp.) (1987), *Le Corbusier en Colombia*. Bogotá, Cementos Boyacá.
- 129.Vattimo, Gianni (1985), *Introducción a Nietzsche*. Trad. Jorge Binaghi.
- 130.Vattimo, Gianni (2001), *Diálogo con Nietzsche; ensayos 1961-2000*. Barcelona, Paidós, 2002
- 131.Vernant, Jean-Pierre (1962), *Los orígenes del pensamiento griego*. Barcelona, Paidós, 1992
- 132.Vitruvio Polión, M. *Los diez libros de Archîtectura*. Trad., y comentarios: Joseph Ortiz y Sanz (Presbítero). Madrid, Imprenta Real, 1787. Ed. Facsimilar de: Madrid, Alta Fulla, 1987

133. Wetz, Franz Josef (1993), *Hans Blumenberg; la modernidad y sus metáforas*. Trad. Manuel Canet. Valencia, Novatores, 1996
134. White, Hayden (1973) *Metahistoria; la imaginación histórica en la Europa del siglo XIX*. Trad. Stella Mastrangelo. México, Fondo de Cultura Económica, 1992
135. Williams, Raymond (1973), *El campo y la ciudad*. Trad. Alcira Bixio. Buenos Aires, Paidós, 2001
136. Zarone, Giuseppe (1993), *Metafísica de la ciudad; encanto utópico y desencanto metropolitano*. Valencia, Pre-Textos y Universidad de Murcia.

Artículos

1. Achugar, Hugo (1984), "Prólogo", en: Rama, Ángel, *La ciudad letrada*. Hanover, Ediciones del Norte, pp. ix-xvi
2. Agís Villaverde, Marcelino (1997), "Metáfora y filosofía", en: *Horizontes del relato; lecturas y conversaciones con Paul Ricoeur*. Cuaderno Gris N° 2. Madrid, Facultad de Filosofía (Universidad Autónoma de Madrid)
3. Benjamin, Walter (1939), "París, capital del siglo XIX", en: *Libro de los pasajes*. Ed.: Rolf Tiedemann. Trad.: Luis Fernández Castañeda, Isidoro Herrera y Fernando Guerrero. Madrid, Akal, 2005.
4. Benjamin, Walter (1936), "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica", en: *Discursos Interrumpidos I*. Trad. Jesús Aguirre. Madrid, Taurus, 1989.
5. Derrida, Jacques (1971), "La mitología blanca", en: *Márgenes de la filosofía*. Trad. Carmen González Marín. Madrid, Cátedra, 1994
6. _____ (1968), "La farmacia de Platón", en: (1972) *La diseminación*. Trad. José Martín Arancibia. Madrid, Fundamentos, 1995
7. Foucault, Michel (1967), "Nietzsche, Freud, Marx", en: AA.VV. *Nietzsche, 125 años*. Bogotá, Temis, 1977.¹

¹ La primera versión castellana de este texto, lo publicó la *Revista Eco* de Bogotá en 1969. Muchas de las ediciones de la misma que posteriormente se han hecho, retoman esta traducción, como ocurre en este caso, o en la edición de la *Editorial Anagrama* en 1970 o en las más recientes de las editoriales *El cielo por Asalto*, de Argentina, y *Paidós*, filial argentina.

8. Heidegger, Martin (1935/36), "El origen de la obra de arte", en: *Caminos del bosque*. Trad. Helena Cortés y Arturo Leyte. Madrid, Alianza, 1998
9. _____ (1938), "La época de la imagen del mundo", en: *Ibíd.*
10. _____ (1951), "Construir, morar, pensar". Trad. Samuel Ramos, en: *Morar; revista de la Facultad de Arquitectura*. Medellín, Universidad Nacional de Colombia, 1995
11. _____ (1953), "La pregunta por la técnica", en: *Conferencias y artículos*. Trad. Eustaquio Barjau. Barcelona, Ediciones del Serbal, 2001
12. _____ (1957/58), "La esencia del habla", en: *De camino al habla*. Trad. Yves Zimmermann. 2a. ed. Barcelona, Ediciones del Serbal-Guitard, 1990
13. Kafka, Franz (1920), "El escudo de la ciudad", en: *Cuentos completos*. Trad. José Rafael Hernández Arias. Madrid, Valdemar, 2003
14. López Castellón, Enrique, (2001) "Estudio preliminar a 'Verdad y mentira en sentido extramoral' ", en: *Nietzsche y la "gran política"; antídotos y venenos del pensamiento nietzscheano*. Cuaderno Gris, N°5. Madrid, Facultad de Filosofía (Universidad Autónoma de Madrid)
15. Montoya Gómez, Jairo (1998), "La emergencia de las subjetividades metropolitanas", en: *Metrópolis, espacio, tiempo y cultura*. Ciencias Humanas. N°24. Medellín, Facultad de Ciencias Humanas y Económicas
16. Nietzsche, Friedrich, (1872) "Sobre la verdad y la mentira en sentido extramoral", Trad.: Enrique López Castellón, en: *Nietzsche y la "gran política"; antídotos y venenos del pensamiento nietzscheano*. Cuaderno Gris, N°5. 1991
17. Pardo, José Luis (1996), "La obra de arte en la época de su modulación serial (Ensayo sobre la falta de argumentos)", en: *¿Deshumanización del arte? (Arte y escritura II)*. Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca.
18. Santiago Güervos, Luis Enrique de, (2000), "El poder de la palabra; Nietzsche y la retórica", en: Nietzsche, Friedrich, (1872-1875). *Escritos sobre retórica*. Trad. Luis Enrique de Santiago Guervós. Madrid, Trotta, 2000

19. Stern, J.P. "Nietzsche y la idea de metáfora", en: *Cuaderno gris*. Trad.: Ana M. Albertos, Enrique P. Mesa y Enrique López Castellón. 2ª., época, No. 5, marzo-junio, 1992, pp. 3-21
20. Vattimo, Gianni (1995), "Dialéctica, diferencia y pensamiento débil", en: Gianni Vattimo y Pier Aldo Rovatti (eds.) *El pensamiento débil*. Trad. Luis de Santiago. Madrid, Cátedra, 1995

Cibergrafía

1. Amaro Castro, Lorena, *La América re-inventada; notas sobre la utopía de la "civilización" en Argirópolis de Domingo Faustino Sarmiento*, en: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero25/argiropo.html>
2. Benjamin, Walter (1940), *Tesis de filosofía de la historia*. Trad. Jesús Aguirre, en: <http://caosmosis.acracia.net/?p=333>
3. D'Alembert, (1758) "Gèneve", en: *Enciclopedia*. url: <http://diderot.alembert.free.fr/index.html>
4. Gómez Escoto, Daniel, *La utopía de Vasco de Quiroga*, en: <http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/utopia1.html>
5. Marx, Karl y F. Engels (1852) *El dieciocho brumario de Luís Napoleón Bonaparte*. <http://www.marxists.org/espanol/m-e/1850s/brumaire/brum1.htm>
6. Rousseau, Jean-Jacques (1758), "Lettre à M. D'Alembert" (Lettre a D'Alembert sur les spectacles) en: url: <http://gallanar.net/rousseau/lettream.dalembert.htm>
7. Sarlo, Beatriz (1995), *Borges; un escritor de las orillas*, en: <http://www.scribd.com/doc/6761331/Sarlo-Beatriz-Borges-Un-Escritor-en-Las-Orillas>
8. Zavala, Silvio, (1937), *La utopía de Tomás Moro en la Nueva España*. en: <http://www.colegionacional.org.mx/SACSCMS/XStatic/colegionacional/template/pdf/1949/07%20-%20HISTORIA-%20La%20Utopia%20de%20Tomas%20Moro%20en%20la%20Nueva%20Espana%20por%20SILVIO%20ZAVALA.pdf>

Ilustraciones

1. De la Introducción: *La piedra Intihuatana*, Machu Picchu. Fuente: http://www.sacredsites.com/americas/peru/machu_picchu.html
2. De la Primera Parte: *Barrio de San Victorino*, Bogotá. 1850. Ilustración de la Comisión Corográfica dirigida por Agustín Codazzi. Fuente: <http://www.conexioncolombia.com/.../pasaje.jsp?ID=5114>
3. De la Segunda Parte: *Cludá y abismos* (1946). Alejandro Xul Solar. en: <http://pintura.aut.org/SearchProducto?Produnum=93522>
4. De las Conclusiones: *Imagen nocturna de Medellín*. Noviembre de 2007. Carbet. en: <http://www.skyscrapercity.com/showthread.php?t=551710>